P II 584

SUMAR 7-8

teatrul azi

DIALOG: Jack Lang, ministrul culturii din Franța, despre prezența la Paris a Teatrului Național din București p. 3
AVANPREMIERĂ: Două montări shakespeareene. Luminița Varlam: Însemnări de la repetițiile cu VISUL UNEI NOPȚI DE VARĂ conduse de maestrul Liviu Ciulei — p. 4 ● DIALOG: Regizorul de renume internațional Andrei Șerban, numit după revoluția română director al T.N.B., în dialog cu Cristina Dumitrescu, despre dificultățile și dilemele funcției sale — p. 10 ● CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE: criticul Victor Parhon comentează climatul de lucru și producțiile teatrale de la Teatrul Național din Tîrgu Mureș, cu secții română și maghiară — p. 14 ● IDEI: TEAMA DE ORIGINALITATE, un eseu al filozofului Henri Wald despre informație și depășirea ei în actul creator p. 18 ● ANTITEZE: Dumitru Solomon, MĂRINIMIA ȘI ZGÎRCENIA, considerații despre raportul dintre investiția în cultură și prioritățile guvernamentale privind bugetul — p. 20 ● Doina Papp: Un portret al actorului Horațiu Mălăele, «omul — orchestră» — p. 21 ● ANCHETA «TEATRUL AZI»: Criticul Alex. Ștefănescu e de părere că, în ce privește dramaturgia română, TOTUL VA FI BINE! dacă... p. 22 ● CRONICA — p. 23 ● TURNEE din Budapesta și Cahul (Moldova) — p. 36 ● OGLINZI PARALELE. Marian Popescu: Posibile criterii culturale în alcătuirea unui repertoriu — p. 38 ● La rubrica CIVILIZAȚIA IMAGINII, scriitorii Mircea Horia Simionescu (opera artistică și zona miracolului), Ștefan Iureș (retrospectiva de arhitectură românească), Bedros Horasangian (o expoziție de icoane românești), Adriana Bittel (televiziune) — p. 43 ● SCENA LUMII: Dominic Nicodim: Ultimele aventuri ale lui Luca Ronconi, Andrei Strihan: Teatrul idiș în Israel, Peter Wilson: Producția teatrală și gustul publicului — p. 50.

Coperta I: **Liviu Ciulei** (foto: Dorin Stanciu)
Coperta II: **Horațiu Mălăele**
Coperta III: **Despina Martinopoúlou** și **Dimitris Vayas** în «Viața lui Galilei» de Bertolt Brecht la Teatrul de Stat al Greciei de Nord, Thessaloniki (regia: Yannis Veakis)
Coperta IV: **Claudiu Bleonț** în «Noaptea regilor» de Shakespeare la Teatrul Național din București, regia — Andrei Șerban.

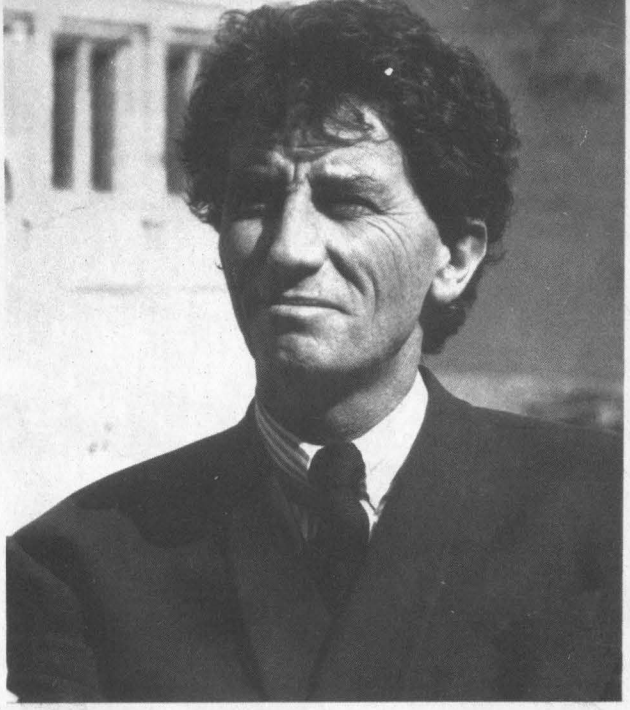
18-147

BIBLIOTECA ISTORIA ARTEI
PIA 7-8/91

Scene din spectacolul **O trilogie antică** în regia lui Andrei Şerban, la Teatrul Naţional din Bucureşti

fotografii de Dorin Stanciu

CU JACK LANG MINISTRUL CULTURII DIN FRANȚA



Un scurt interviu lung de o seară

Am avut de cîteva ori plăcerea (pentru că **este** o reală plăcere) să discut cu Jack Lang, ministrul francez al culturii. De fapt, «discuție» este mult spus, eu fiind doar cel care asculta. Am fost în situația de a povesti mai multe atunci cînd a venit vorba despre Sighișoara. De ce? Pentru că orașul Blois, al cărui primar este dl. Lang, e înfrățit cu Sighișoara. De această dată însă, cu prilejul turneului Naționalului bucureștean cu **Trilogia antică** în regia lui Andrei Șerban, discuția s-a purtat doar în jurul acestui **eveniment.** (Așa l-au numit în unanimitate toți cronicarii, așa l-a socotit și publicul din Paris.) Dar să luăm întrebările și răspunsurile pe rînd.

— Vara, în Franța, este o perioadă a festivalurilor de artă. De ce ați socotit necesar și acest «Quartier d'été», Festivalul de vară al Parisului?

— Prea mulți ani, o dată cu venirea verii, Parisul se golea spiritual. Culmea, vara, Parisul are cel mai mare aflux de turiști și tot vara rămîn în Paris milioane de oameni. Pentru toți aceștia Parisul trebuia să rămînă Paris în cea mai splendidă accepție a lui. Împreună cu cîțiva colaboratori ne-am gîndit la necesitatea acestei manifestări, menită să atragă mari forțe artistice din întreaga lume, ne-am gîndit la o stagiune cu nimic mai prejos decît cea din restul anului. Într-adevăr, poți oare concepe arta în... vacanță! Parisul trebuia să respire artă, indiferent de temperatura sezonului. Festivalul înseamnă: teatru, dans, muzică, marionete, seri muzeale, excursii pe itinerarele culturii, mari reprezentații în spațiile vechi și noi ale orașului, în piețe și în fața unor monumente celebre.

— Deci s-a definit imaginea generală. Aș putea să vă rog să trecem la spectacolul pe care l-ați văzut?

— E normal! Îl cunosc pe Andrei Șerban de mult, i-am urmărit ascensiunea, i-am văzut cîteva montări ale tragediilor antice realizate în întreaga lume. Au fost toate pline de vitalitate, de o veșnică tinerețe. Aș spune însă că, datorită interpretării excepționale a actorilor români, cele trei momente și-au găsit o nouă ordonare. Sînt foarte bucuros că Teatrul Național din București a fost prezent la Paris cu spectacolul lui Andrei, un mare om de teatru, un artist de prim plan, care, cred, a marcat prin personalitatea sa teatrul mondial. Mi se pare minunat faptul că în România există un specialist de asemenea anvergură în fruntea unui teatru cu actori atît de extraordinari.

— Frumoase cuvinte...

— Nu știu dacă sînt frumoase, dar sînt adevărate. România este o țară pe care o iubim mult! Aveți mulți artiști și creatori remarcabili! Socotesc o mîndrie faptul că am putut contribui cu ceva de-a lungul anilor pentru a-i face cunoscuți, pentru a-i sprijini. Făcînd-o în continuare, pot afirma că în acest fel se contribuie la creșterea schimburilor culturale și artistice, la crearea unor noi posibilități de cooperare franco-română și pe acest plan al valorilor spiritului. Chiar recent am găsit cîteva modalități concrete care să permită unui număr mai mare de actori francezi să vină în România și unui număr și mai mare de actori români să-și demonstreze realizările în Franța.

— Ar fi posibil să dați cîteva detalii?

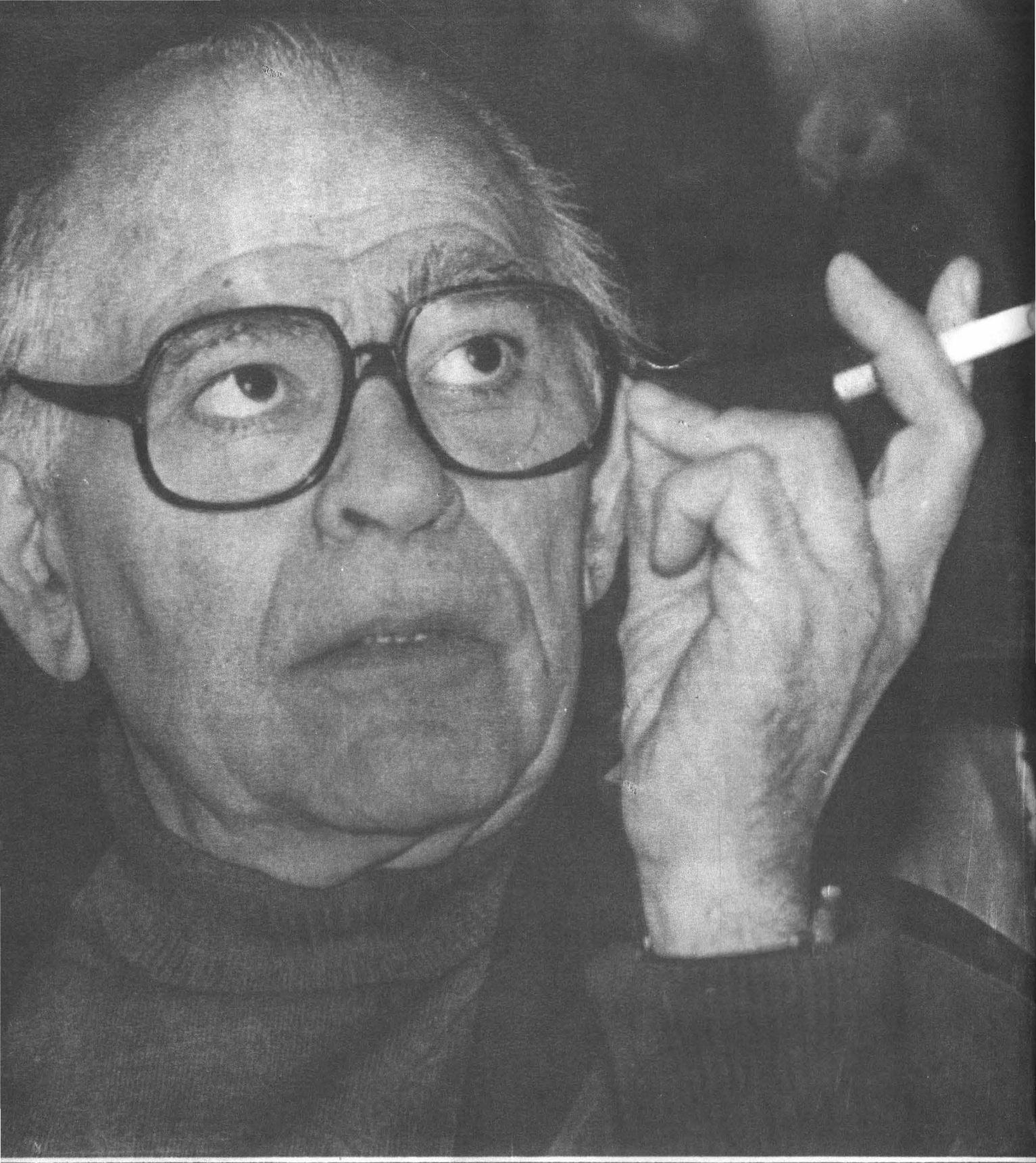
— (Zîmbet) **Nu mai lăsăm cîte ceva pentru viitorul interviu!**

O întrebare la care reporterul nu poate rezista ispitei de a stabili data următoarei întîlniri. Deci a fost un interviu cu...

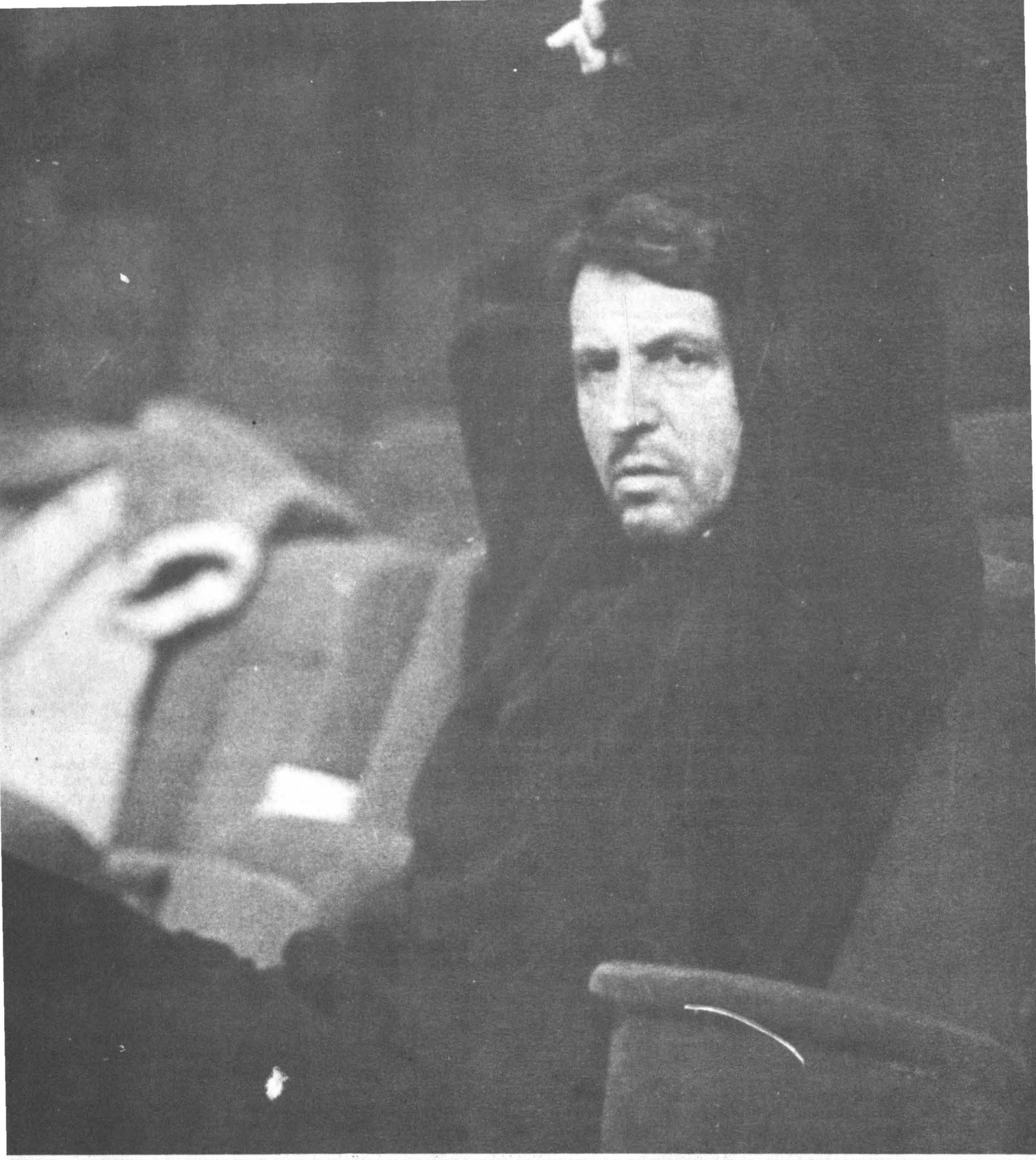
— va urma —

Alexandru Stark

Paris, 25 iulie 1991, în seara primului spectacol prezentat în splendidul spațiu expozițional «La Villette», de Teatrul Național din București cu **Medeea, Troienele** și **Electra.**



ZILELE "NOPȚILOR" SHAKESPEAREENE



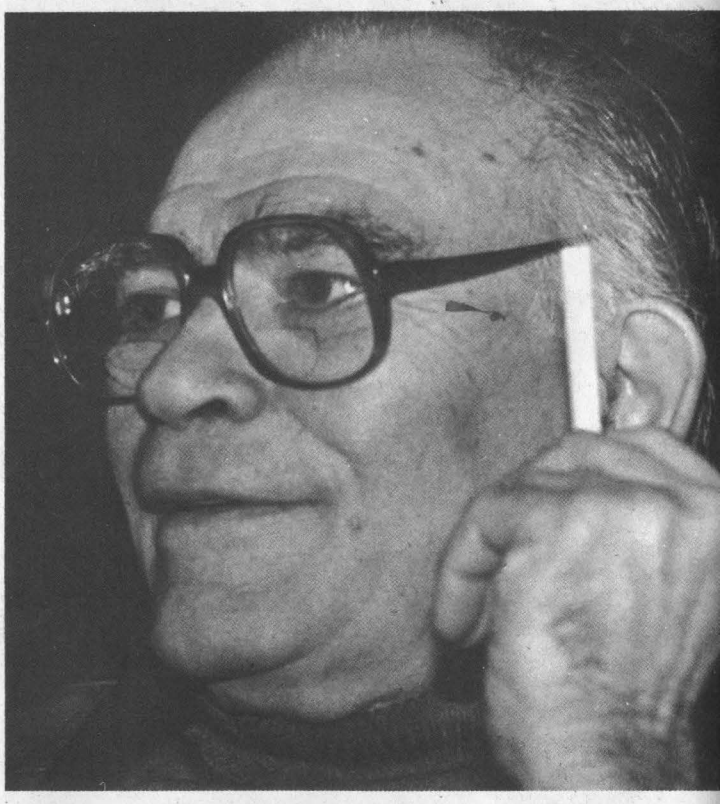
ÎNTÎLNIRE LA NIVEL ÎNALT - LIVIU CIULEI ȘI ANDREI ȘERBAN LA BUCUREȘTI ● ÎN MAI, VOTAȚI SHAKESPEARE! ● ACEEAȘI TERAPEUTICĂ: MARILE COMEDII POETICE ● COINCIDENȚĂ? AMÎNDOI MIZEAZĂ PE DISTRIBUȚII TINERE ● NAȚIONALUL ȘI "BULANDRA" ÎN PROGRAM ÎNTENSIV

19 martie 1991. Soseşte în ţară Liviu Ciulei.

23 martie 1991. Prima lectură a piesei **Visul unei nopţi de vară** de William Shakespeare, în regia şi scenografia lui Liviu Ciulei. Deşi nu se observă nici un element concret festiv, atmosfera e de eveniment. Proiectoarele funcţionează corect, lumină e destulă şi plăcută, feţele de masă vişinii par preţioase. Directorul de onoare al Teatrului "Bulandra", grăbit să înceapă lucrul, demarează cu un expozeu privind istoricul relaţiei sale cu piesa, codul în care **Visul...** va fi interpretat cu ocazia acestei puneri în scenă, în sfîrşit - referiri la decor.

...Cînd **Visul...** s-a jucat în premieră absolută, cu siguranţă nu a existat decor. Indicaţiile de localizare a diferitelor scene, din textul tipărit, nu-i aparţin lui Shakespeare. Ele au apărut în aşa-numitul PROMPTBOOK (textul sufleurului, probabil şi regizor tehnic al spectacolului) sau sînt adăugiri ale diferiţilor editori. Secolele următoare au împînzit scena cu palatele lui Tezeu, cu cocioaba lui Quince şi cu fel de fel de păduri prin care se mişcau armonic "zîne baletante". Exacerbarea acestei formule a atins apogeul în spectacolele, ca şi în filmul lui Max Reinhardt.

În 1970, Peter Brook a rupt cu această tradiţie. El a repus în drepturi SPAŢIUL GOL al scenei (teoretizat în cartea sa "Empty Space"). "Golul", în viziunea sa, era cu desăvîrşire alb, spectatorul fiind lăsat să-l picteze cu propria-i fantezie. De data aceasta, decorul **Visului...** este tot un spaţiu gol, însă roşu. În contrast cu nevinovăţia albului, el este astfel gîndit încît să acţioneze asupra sistemului nervos. Astăzi, intensitatea **Visului...** lui Shakespeare ni se transmite prin intermediul unei lecturi impregnate de un anume grad de violenţă. Mediul este mai fierbinte, mai iritant. Pe scenă se află un practicabil metalic, anonim, învestit, ca întregul decor de altfel, cu funcţiuni diverse. Aşa cum spaţiul roşu devine cînd palat, cînd pădure a instinctelor, tot astfel obiectul pomenit este, pe rînd, candelabru în palat, ascunzişul voalerist al lui Oberon, patul Titaniei sau mica scenă a teatrului în teatru.



"Eu n-am văzut niciodată zîne. Nu ştiu cum arată". Cu umorul acestei prime afirmaţii, Liviu Ciulei explică distribuirea unor băieţi în roluri de zîne, deschizînd o perspectivă asupra unei montări ce nu este o feerie cu spiriduşi, iele şi aripioare, ci în primul rînd o "mărturie gravă" despre nesondate zone ale subconştientului uman. Alte planuri şi sensuri ale textului se dezvăluie pe parcursul lecturii.

Premiera este programată pentru 14 mai a.c.

NOTE DESPRE SPAŢIU, TIMP, ANOTIMP

"Vedem desfigurări de anotimpuri
gerul vîlvoi dă iama-n trandafiri
şi în toiul iernii-nmuguresc copacii
ca-ntr-o batjocură; nici primăvara,
nici vara aurie, nici toamna-mbelşugată,
nici iarna aspră - nu-şi mai ştiu sorocul;
o lume-nnebunită de răsturnarea firii
nu mai cunoaşte timpul, nu-i poate da un nume."

(Shakespeare - "Visul unei nopţi de vară", actul II, scena 3)

Dezechilibrul universal, gîndit poetic, pare aici în acelaşi timp viziune plastică şi muzicală, coregrafie. E ca şi cum artele, împreună, surprinzînd "răsturnarea firii", l-au şi anihilat forţa distructivă.

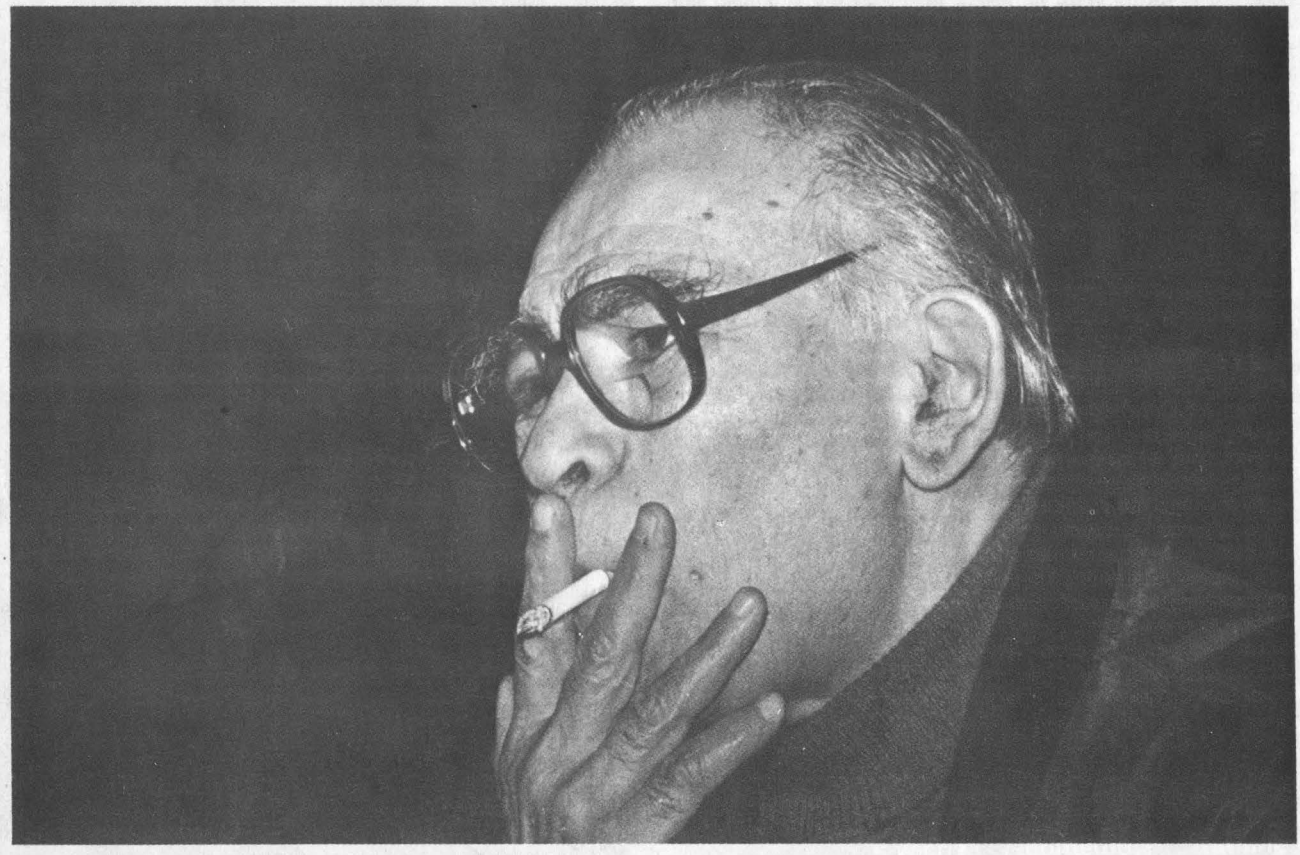
●

La trezirea primăverii, Liviu Ciulei îşi încearcă magia într-un vis de miez de vară. Chiar dacă este greu de admis că magia şi logica ar putea coexista, nu ne rămîne decît să ne împăcăm cu paradoxul.

Trupa Teatrului "Bulandra" se află în plină terapie. Şedinţele terapeutice de întîlnire cu pulsul textului, cu zvîcnirea scenică, încercările de a surprinde viaţa reală se desfăşoară zilnic, în regim intensiv, între orele 10-15 şi 17-21.

●

Într-o seară, la 9, se pleca de la repetiţie. Pe o stradă oarecum luminată, faţada rănită a unui edificiu rînjea grotesc sub un felinar. Domnul Liviu Ciulei l-a cercetat cîteva minute, vorbindu-ne despre ceea ce fusese - probabil - acel strat de materie care lipsea, lăsînd în locul său spaimă, şi despre cum şi din ce ar urma să se obţină noua faţadă. Arhitectul era calm, atotştiutor, manevra amănunte de specialitate, cu delicateţea profesorului mulţumit de "grupa lui cea bună". Aşa a alungat



LIVIU CIULEI REGIZEAZĂ "VISUL UNEI NOPŢI DE VARĂ"

ei parte din amărăciunea metafizică, pe care ne-am grăbit să o împrăştiem în spaţiul, întîmplător întîlnit, de unde o preluasem.

●

La începutul deceniului 8, scena de la Grădina Icoanei a fost "reformată". Din variantă italiană, ea a devenit scenă variabilă, care funcţiona pe patru părţi, trei sau doar două, raportat la conţinutul spectacolului. Transformarea a fost rezultatul punerii în practică a proiectului conceput de arhitectul şi scenograful Liviu Ciulei. Cu siguranţă, regizorul şi actorul purtători ai aceluiaşi nume erau prin preajmă.

●

"Manuela, vezi şi ultimul scaun din faţa ta ? Înseamnă că eşti bine plasată" (este vorba de rîndurile aflate de o parte şi de alta a scenei).

Manuela (Ciucur), Oana (Pelea), Răzvan (Vasilescu) sau Mariana (Burulană), Marcel (Iureş), Claudiu (Stănescu) sau Anca (Sigartău) învaţă un nou limbaj de mizanscenă. Grija pentru toţi spectatorii din sală, grija pentru spectacol sau cea pentru propriul rol sînt ascunse în acelaşi secret cînd este vorba despre un asemenea tip de scenă. Secretul a generat un verb care se cheamă "a diagonaliza". Există - îmi pare - diagonale precise care deschid vederea oricărei situaţii scenice.

Arhitectul Ciulei trasează în permanenţă pe planşeta scenei aceste linii şi unghiuri care, de la bun început, vorbesc despre relaţiile între personaje, despre dinamica dramatică a scenelor, despre raportul dintre interpreţi şi dintre ei şi public.

●

Întreaga scenă este îmbrăcată într-un roşu adînc care înghite privirea şi agită. Roşul se continuă şi pe verticală, întrerupt undeva de o lună mare, încărcată de coduri mai puţin semiotice, mai mult semantice. Să spunem că astrul este mai fidel textului, urmîndu-l şi susţinîndu-l ? - De investigat.

Un decor care să funcţioneze în plin, faţă în faţă cu sala goală, inertă, odihnindu-se ..., un decor care să funcţioneze în sine, "neatacat" de zgomot, gesturi, intenţii, de prezenţa creatorilor şi a relaţiilor atît de complexe, este ceva pe cît de rar, pe atît de evident învestit cu forţă de comunicare proprie. În roşul lucios se cască nesaţul unui purgatoriu spre care te duci liniştit, poticios, ademenit. De pe unele scaune privite, fişiile verticale de roşu se prelungesc corect în profunzimea roşului orizontal. La cea mai mică schimbare de poziţie, lumea de la suprafaţă se recompune, reflectată, cînd mai urît, cînd mai frumos. Privirea pătrunde în pîntecele scenei, cu o uşurinţă care te sperie. Dincolo de realitatea pe care păşisem, o pipăisem, o adîncecasem, îmi se arată liniile strîmbe ca nişte traiectorii brusc virate, în pericol de a se rupe acolo, înăuntru; Luna - un oval crispat, alungit nefiresc, întinzîndu-se şi ea să scormonească o lume de ascunzişuri, secrete ale nimănui adormite în fiecare. Un străfund care se leagă disperat de suprafaţă, dezorganizat ca după o explozie, nu se poate

controla şi totuşi visul lui este... lumea de afară. Abisul din scenă mărturiseşte că, dat visul visului, al coşmarului, al subconştientului, este raţiunea, pînă la care, orice ar face, nu se poate ridica. Strimb, ciudat, chinuit, el este cealaltă realitate, pe care o purtăm în noi.

Pădurea shakespeareană este în acest fel citită plastic de scenograful Liviu Ciulei. Agresiunea roşului sicîie liniştea nopţii de vară, ajungînd pînă în profunzimile psihicului, unde sondează zona erorilor, a patimilor, a umorilor alimentînd veşnica pulsaţie a vieţii.

●

Titania şi Oberon se ceartă "elegant", de la distanţa impusă de lungimea mesei senioriale care-i desparte. Proiectată de scenograful Liviu Ciulei, ea a fost adusă la scenă dezgolită, încă nefinisată, aşa încît, într-o anume lumină, printre anume replici, pare să aibă culoarea pielii. Cred că "nudul" are o înălţime care contrazice standardul: o masă care serveşte actorul şi nu neapărat personajul. Pare să fie mai joasă, exact atîta cît Mariana Buruiană şi Claudiu Stănescu să se poată sprijini cu mîini, cu trup, cu gesturi, priviri şi vorbe, cît mai comod de obiectul încărcat cu semnificaţie. Două taburete, la un capăt şi la celălalt, şi-au primit şi ele dimensiunea optimă pentru interpret. Domnul Ciulei îi învaţă pe cei doi să-şi plaseze scaunele destul de departe de masă, pentru ca textul să străbată şi ei un drum parcă exact măsurat, pentru ca ei să aibă libertate de mişcare (aşezaţi fiind) şi - în sfîrşit - pentru a putea "deschide" spre sală prin delicate, elegante întoarceri, acolo unde textul sau subtextul ar impune-o.

Pe masă se află o carafă cu vin roşu-sîngeriu, pe care, în momentul paroxistic al neînţelegerii lor, Titania o răstoarnă fără voie pe imaculatul alb al feţei de masă.

●

Pe relativa armonie cîştigată în finalul piesei, sîngele strugurilor se varsă iarăşi pe albul imaculat al feţei de masă, chiar în clipa în care Shakespeare, prin Puck, îşi cere iertare publicului pentru a-şi fi îngăduit să "viseze" despre oameni.

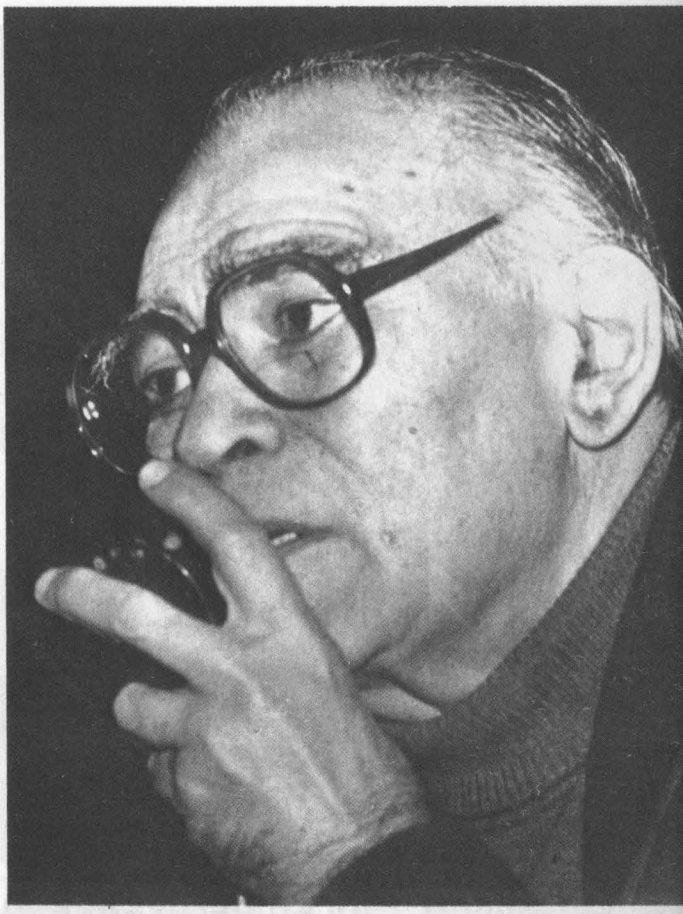
●

Preocuparea pentru permanenta echilibrare a spaţiului este obsesivă. Fiecare moment petrecut în scenă este echivalentul unui tablou care trebuie compus perfect. Senzaţia că spaţiul se prăbuşeşte în dreapta sau în stînga, în faţă sau în spate devine la un moment dat copleşitoare, aproape ca un gol de aer într-un zbor. Într-o cursivitate desăvîrşită a investigaţiei, Liviu Ciulei îşi plasează actorii - de la protagonist pînă la figuraţie - în compoziţii de gobelin.

Pentru ei, dreapta şi stînga scenei preiau semnificaţia gesturilor trupeşti, aşa cum le descifrează psihologia. Atunci cînd priveşti cu capul uşor aplecat spre dreapta, motivaţia se află în zona concentrării, a interesului, a atenţiei. Dimpotrivă, capul aplecat spre umărul sting semnifică fie compasiune, fie dezvăluiri afective.

●

Visul... lui Shakespeare abundă în referiri la spaţii greu de adus pe scenă: puncte (cardinale ?!) diferite ale pădurii, cu flora şi fauna lor, plaja, marea, înalte creste de munţi. Directorul de scenă, decodînd Spaţiul pe care ai senzaţia că l-a îmbînzit, doreşte ca actorul "să creeze", ori de cîte ori este nevoie, împrejurul despre care textul pomeneşte. Se vînd secrete mari de tehnică actoricească şi marea, colţul de pădure, norul se arată. Nu numai atît. În ele se încarcă energie umană în stare de pre-explozie, care, fluidizată de firul cuvintelor, intră în fluxul major al schimbărilor energetice universale.



●

Puck comandă ceaţa, pentru a evita conflictul gata să izbucnească între tinerii îndrăgostiţi. La scenă vine ceaţa, în grîul încărcat de sclipiri pe care, amăgit, îl străbaţi cu privirea. Adusă de data aceasta de către maestrul Ciulei de peste ocean, "ceaţa" se compune dintr-o sumă de straturi de voal care invie pe scenă. Doar ea, scena, le investeşte cu virtuţi de metaforă. Cu acele lungi şi largi fîşii de ceaţă de pînză, pînză de ceaţă, figuranţii compun "dansul piciei", cînd rigid, cînd undulos, acoperind spaţiul cu volute neaşteptate sau îl fac inaccesibil prin întreţesere. Personajele care trebuie să străbată fenomenul natural brusc coborît peste ele trec fiecare altfel proba luptei cu natura.

●

Un fum diafan pluteşte în jurul lui Liviu Ciulei, precizîndu-l, prin contrast, conturul. Ţigara fină şi foarte albă este un accesoriu obligatoriu al personalităţii sale. Gura se decupează în rostirea perfectă a cuvintelor, într-o limbă română pe care încearcă să o păstreze riguros curată. Se supără pe diftongările "de stradă", pe finalurile de frază pierdute în lenea pronunţiei, pe lipsa de preocupare pentru rafinamente lingvistice. Privirea susţine zăcămîntul deceniilor de căutări şi rezolvări încă necomunicate, delicate semne de întrebare, îndoieli, certitudini, ascuţite admonestări. Două lasere periculoase străpung spaţiul populat sau spaţiul gol al scenei, stăpînindu-i într-o naşteri viitoare, imprevizibile.

LUMINIŢA VARLAM

fotografii de Ileana Muncuciu

ÎN AJUN

"Un mare actor creează un pod invizibil între el, noi și altceva ce nu poate fi numit căci ține de mister. În acest sens actorul, cum spunea Grotowski, poate fi numit <pontifex> - făcător de poduri."

"Știind că un om trăiește simultan două vieți - își trăiește viața obișnuită, de fiecare zi și în același timp trăiește într-o lume invizibilă, secretă și interioară - Shakespeare a dezvoltat prin teatru, ca și Picasso în portret, o metodă prin care noi putem vedea în același timp expresia de pe fața omului și vibrațiile ascunse din suflet. De aceea personajele lui sînt în continuă schimbare, cînd realiste, cînd romantice, cînd formaliste, cînd stilizate..."

"Ceea ce sperăm este că Ambiguitatea, Confuzia și Dilema vieții pe care o trăim acum se vor transmite în felul în care jucăm azi vechea comedie a lui Shakespeare, dar că, în același timp, <vechea comedie> rămîne etern valabilă."

"Cu Shakespeare descoperim de fiecare dată că, de fapt, el nu aparține doar trecutului și că teatrul lui ne vorbește nouă despre viața noastră într-un mod mai limpede și mai adînc decît o putem înțelege chiar noi."

"Pe scenă un text nu vorbește niciodată de la sine, ci doar prin actori și depinde de înțelegerea, interesul și sensibilitatea lor de a-l rosti în așa fel încît să pătrundă direct și simultan în trupul, inima și creierul nostru."

"Dacă te îndepărtezi prea mult de litera textului, intri într-o zonă a imaginației libere. Dar practicată fără rigoare, <imaginația> poate face ca piesa să-ți scape printre degete."

ANDREI ȘERBAN

DIALOG

ANDREI ŞERBAN:

"ORICE POZIŢIE DE PUTERE FACE RĂU SUFLETULUI, CORUPE"

Despre Andrei Şerban se vorbeşte, şi mai ales se scrie, enorm. Lucrul ar fi mai mult decît firesc - e o personalitate proeminentă în teatrul contemporan - dacă o bună parte din aceste intervenţii nu ar surprinde neplăcut prin tonul folosit, prin jenanta incompetenţă în materie a autorilor. Observaţia mi se pare valabilă nu doar în cazul injuriilor ci şi al elogiilor. Al unei anumite părţi a acestora, desigur, mai precis al celor ce nu-şi sprijină aserţiunile pe vreun argument. Acestor fluvii de cerneală (şi nu numai), Andrei Şerban le-a răspuns deseori. Mai iritat sau mai calm, mai pe îndelete sau mai în pripă. Răspunsul cel mai clar, cel mai argumentat, l-au constituit însă cele trei spectacole (ca să nu spunem cinci, unul dintre ele fiind ... în număr de trei) pe care le-a pus în scenă în prima parte a stagiunii, ca şi repetiţiile cu Noaptea regilor (A douăsprezecea noapte), aflate în prezent "pe rol". A răspuns şi Teatrul Naţional, prezentînd premieră după premieră. Sigur că nu au fost doar evenimente, sigur că nu au fost doar spectacole foarte bune (despre fiecare dintre ele revista noastră s-a pronunţat, firesc, în rubrica sa de cronici). Esenţial mi se pare însă faptul că au fost. Că sînt. Că nu mai e cazul să ne dăm cu presupusul asupra a ce vor face - cum vor face - dacă vor face - de ce vor face Naţionalul şi al său director, ci putem judeca ce au făcut.

Cum nici declaraţiile de amor nici acelea de război - dragi, cum se vede, multora dintre multele, prea multele noastre publicaţii - nu se încadrează în profilul tematic al revistei "Teatrul azi", am aşteptat acest moment apropiat de încheierea stagiunii (dacă nu se va îndepărta, totuşi, graţie operativităţii năucitoare a procesului de tipărire), pentru a sta de vorbă cu Andrei Şerban. Ne-a interesat o convorbire în care să ne putem referi nu numai la proiecte, la virtualităţi ci şi la concluzii extrase dintr-o experienţă parcursă. După un an de directorat şi după o stagiune destul de învolburată, şi proiectele de la început şi întîmplările de pe parcurs pot fi privite dintr-o altă perspectivă.

☐ Ai venit în România la foarte scurtă vreme după Revoluţie. Ai întîlnit aici - mă gîndesc la lumea teatrului - situaţia pe care te aşteptai s-o întîlneşti? La ce te gîndeai cînd te-ai urcat în avion cu destinaţia Otopeni?

■ **Mă gîndeam să ajut. În orice fel voi putea, în orice fel va fi nevoie. Nu-mi trecea nici o clipă prin minte să iau direcţia vreunui teatru. Să lucrez în România, da. Am dorit-o douăzeci de ani, am încercat adesea (pentru că veneam anual în ţară) dar nu mi s-a permis. Ca să răspund, însă, şi la prima întrebare, trebuie să mărturisesc că am avut un şoc, imediat după sosire. Eram la Teatrul "Bulandra", la o întîlnire cu oameni de teatru, şi din întrebările formulate am înţeles că ne despărţea o prăpastie. Am fost extrem de tulburat şi am căutat, firească, o explicaţie. Foştii mei colegi şi prieteni, actorii şi regizorii mai tineri,pe care nu-i cunoscusem, erau - simţeam asta foarte clar - la fel de talentaţi, cu aceeaşi vigoare artistică şi aceeaşi pasiune pentru teatru pe care le cunoşteam. Şi atunci, de ce prăpastia de care aminteam? Am înţeles că e vorba de o îndelungată, gravă ş i, aş spune, nedreaptă lipsă de informaţie, perpetuată în ani. Acolo, la "Bulandra", cineva m-a întrebat cine e Patrice Chéreau.**

☐ Înţeleg perfect, pentru că eu am fost în situaţia ridicolă (chiar dacă explicabilă) de a descoperi cu seninătate "America", cu prilejul turneului "Printemps de la liberté". Am descoperit, de pildă, că Patrice Chéreau sau Gérard Desarthe,nume care nu-mi spuneau nimic, sînt actori remarcabili. Ceea ce fusese descoperit de vreo două decenii, doar, de spectatorii din multe ţări ale Europei.

■ **În ultimii douăzeci de ani, în teatrul lumii s-au întîmplat lucruri extraordinare. Şi bune şi rele. Toate, însă, păreau a nu fi însemnat nimic pentru evoluţiile de aici. În alte condiţii, sînt sigur că teatrul românesc ar fi avut un cuvînt important de spus pe scenele lumii; aşa, a reuşit doar să trăiască făcînd, în felul său, opoziţie la tot ce se întîmpla. Talentele au existat, ele s-au făcut simţite, dar era inevitabil ca într-o oarecare măsură să se producă şi o sărăcire a mijloacelor de expresie. Ca un pardesiu vechi şi drag, care a fost minunat dar acum s-a ros, nu mai poate ţine de cald. Măsurile lui nu se mai potrivesc tinerei generaţii - căreia, de altfel nici nu-i mai este frig în acest fel - şi totuşi la pardesiu nu te îndură să renunţi. E, poate, ca în Livada cu vişini: peste locul superbului conac al trecutului, al amintirii, se va trece cu plugul, parcul va deveni teren de construcţie. Nu poţi să nu priveşti cu oroare toate acestea, recunoscînd, însă, că fac parte din regulile nepăsătoare ale timpului, că se răspunde dorinţelor de azi ale oamenilor.**

Discutînd despre toate aceste lucruri, cu deplină sinceritate, am fost interpretat greşit. S-a spus, s-a spus din nou, s-a repetat că eu am afirmat că în teatrul românesc din ultimii zece, cincisprezece ani a fost un vid. E fals! Cuvîntul "vid" eu l-am folosit în legătură cu situaţia din prima lună, din ianuarie 1990. Atunci era un vid în activitatea teatrală. Explicabil şi, poate, chiar ispititor, pentru că se putea lua totul de la început, se putea clădi pornind de la punctul zero. N-am spus şi n-am gîndit nici o clipă că nu s-a întîmplat nimic în teatrul românesc al ultimilor zece - cincisprezece ani. Paradoxul este, cred eu, că tot ce s-a întîmplat, tot ce s-a acumulat, acum nu mai poate fi pus în valoare. Am senzaţia că totul trebuie luat de la capăt. Cum? Nu ştiu. Ştiu însă că trebuie neapărat să facem ceva. De asta am şi acceptat direcţia Teatrului Naţional, idee care la început, cînd a fost formulată de Andrei Pleşu şi de Ion Caramitru (la telefon, lucram atunci la Londra), mi s-a părut cu totul neaşteptată.

☐ De ce?

■ **Pentru că nu mă gîndisem nici o clipă la o asemenea posibilitate, pentru că nu credeam că un teatru se poate conduce prin FAX, pentru că ştiam că eu nu voi putea să mă întorc definitiv. Ar fi trebuit să mut nu numai un cămin, familie, copii ci şi o bună parte din viaţă. Voiam însă, consideram că sînt dator să ajut cu tot ce pot aşa încît am acceptat dar acum, sincer să fiu, regret.**

☐ Pentru că e greu? Nu vreau să accept că te-au afectat atît de mult mărunţele răutăţi sau bîrfe care au încercat să pigmenteze o categorie mai... sprinţară a presei. Cît despre rezervele critice legate de un spectacol, un punct de vedere, o atitudine etc. ele fac parte, cred, dintr-un firesc, chiar necesar climat al schimbului de opinii. Deci nu despre ele poate fi vorba.

■ **Sigur că nu. Dacă am însă oroare de ceva pe lume, aceasta e puterea. Cred că orice poziţie de putere face rău în primul rînd sufletului, pentru că, fără să-ţi dai seama, te corupe. Tocmai de aceea, cînd am acceptat conducerea teatrului m-am gîndit că va fi pentru o perioadă foarte scurtă. Voiam să încerc, sprijinindu-mă pe experienţa mea din ultimii douăzeci de ani, să ajut să fie urnit carul - destul de înţepenit, de ce să nu recunoaştem - unei instituţii foarte importante pentru viaţa teatrală a întregii ţări. Mă gîndeam la un schimb de energii benefic, mă gîndeam mai ales la tînăra şi entuziasta generaţie de artişti care va duce mai departe acest car. Consideram că după doi, trei ani lucrurile vor lua suficient avînt şi voi putea preda ştafeta.**

☐ Şi ai început lucrul la Trilogie...

■ **Pentru Trilogie un spaţiu mai potrivit decît Naţionalul cred că nici nu poate exista. M-am gîndit la început - mi s-a sugerat,de fapt - să utilizez pentru spectacol Casa Poporului.**

Am vizitat-o imediat după revoluţie (pe atunci se mai vizita) şi am fost ispitit de idee - era gigantică, halucinantă, îmi amintea de cadrul unui film de Orson Welles. Mi-am dat seama, însă, că substanţa tragediei greceşti este plină de noblеţe şi de suferinţă iar în acel spaţiu nu e nimic nobil, că el nu este cu nimic atins de suferinţă în sensul aristocratic al cuvîntului. Cred că la Casa Poporului s-ar putea face un spectacol extraordinar mai curînd cu Ubu-Rol; are toată absurditatea gigantescă necesară.

□ Ar fi şi un act de dreptate, pentru că din mintea unui Ubu a izvorît proiectul, pentru un Ubu a şi fost construită. Cum a fost întîlnirea cu colectivul Naţionalului, cu "părtaşii" la **Trilogie**?

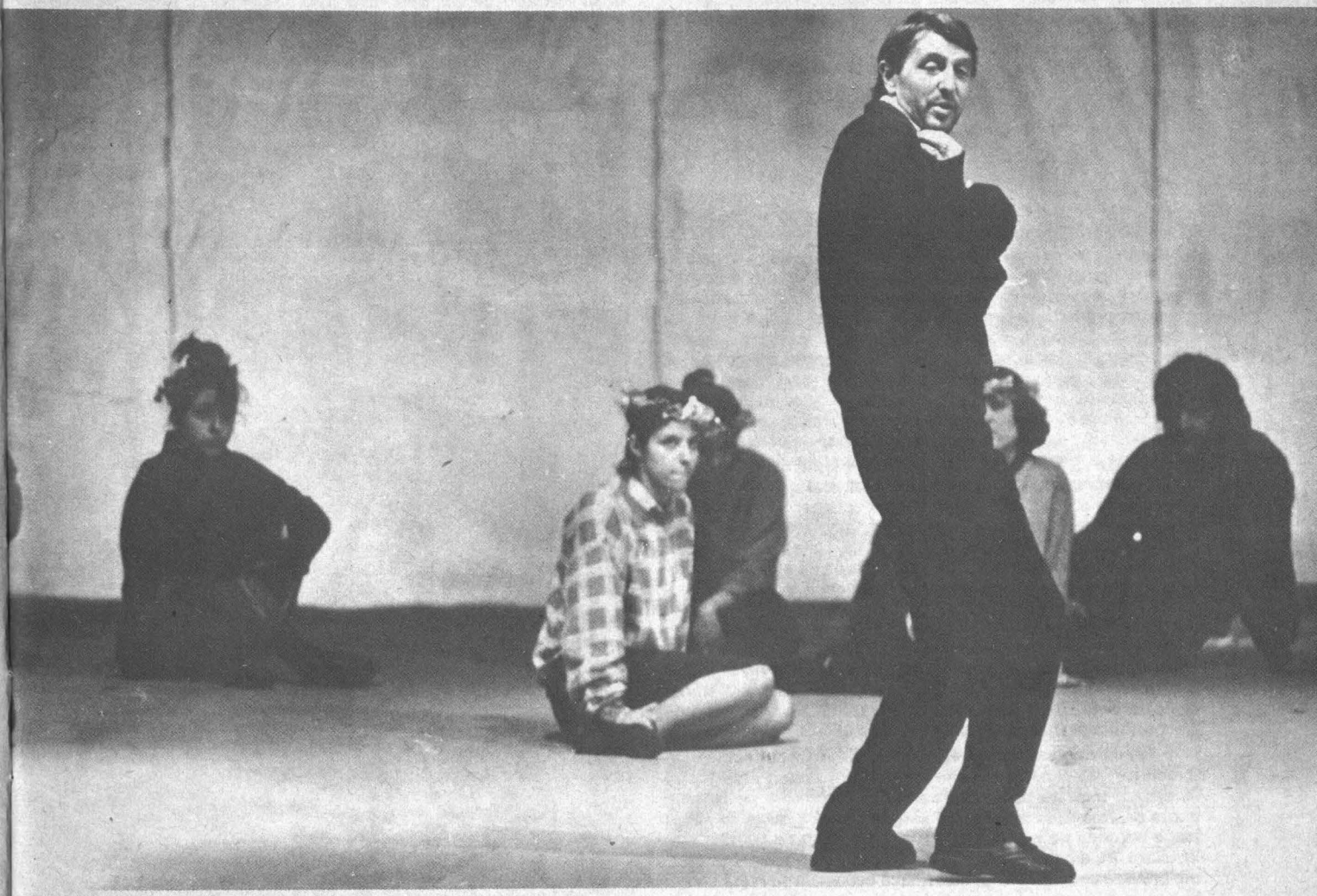
■ **Extraordinară. A constituit pentru mine un adevărat şoc - minunat - felul în care toate generaţiile, toate vîrstele, au intrat într-o muncă destul de dificilă şi complet nouă. De fapt, ştiam asta dinainte de a începe, fiindcă atunci cînd te întîlneşti cu un material cum este acela al trilogiei, e imposibil să nu fii sedus. Şocului emoţional al valorii, oamenii, artiştii îi răspund întotdeauna cu o prospeţime neaşteptată, într-un mod neobişnuit. Pentru mine asta a fost clipa cea mai frumoasă pe care am trăit-o în România: a vedea cum generaţii şi tipuri de actori foarte diferite au lucrat cu devoţiune şi cu plăcere pentru acelaşi scop.**

Pentru mine, vara de anul trecut a fost plină de magie. În jurul nostru era o agitaţie cumplită, în Piaţa Universităţii patrulau minerii, dar teatrul devenise o insulă în care ne exilasem, parcă, voit, pentru a dovedi că totdeauna se poate crea ceva pozitiv. Chiar dacă în jur nimic nu părea fertil, prielnic ideii de creaţie.

□ O naştere în timpul unui război atomic.

■ **Exact aşa resimţeam totul.A urmat Cine are nevoie de teatru?, care răspundea unui principiu respectat de mine în toată cariera: lucrul în linii frînte, uneori chiar contradictorii. Deci, după un spectacol ce presupune un ceremonial precis, aşa cum este Trilogia, o piesă acut contemporană prin semnificaţii, prin trimiteri politice la o situaţie de acum şi de aici. Toate aceste posibile apropieri (existente în text, nu adăugate de noi), situaţia kafkiană a eroilor piesei, îndeamnă către un spectacol de cabaret politic, simplu, nesofisticat, neintelectual. Cea de a treia "frîngere de linie" a fost Audiţia, în care elementul personal, chiar subiectiv devenea predominant.**

Un detaliu asupra căruia m-aş opri o clipă, pentru că mi se pare important, se referă la ritmul de lucru. În general, repetiţiile durau aici trei, patru luni şi noi am făcut trei spectacole în trei luni. Schimbarea ritmului a însemnat, de fapt, schimbarea atitudinii faţă de lucru. Am vrut să demonstrăm - şi să ne demonstrăm - că se poate lucra altfel: mai liber, mai spontan. Sub cenzura trecutului, nimic nu se putea spune direct şi erai obligat să găseşti formule speciale. Metaforele, simbolurile erau uneori prea complicate pentru a fi înţelese, ceea ce risca să slăbească forţa teatrului, care, prin definiţie, trebuie să fie extrem de directă. Doar încercînd să vorbeşti limpede îţi dai seama că nu e deloc uşor şi că toate mijloacele de expresie trebuie reexaminate. Aici e şi dificultatea, aici ne întoarcem la exemplul Livezii cu vişini: finalul piesei, momentul acela sfîşietor, dureros, este de fapt momentul adevărului.



☐ Doresc de mult să-ți pun o întrebare și cred că am ajuns la ea. Eu ți-am văzut primele spectacole (acum douăzeci, dacă nu douăzeci și cinci de ani) și ți le-am văzut pe acestea de anul trecut. Judecînd, deci, după punctul de pornire și după punctul actual, consider că direcția urmată se putea descifra de la primii pași, dar că traseul parcurs a fost mai cu seamă unul al simplificărilor succesive (în sensul esențializării, desigur) al selectării și adîncirii sensurilor, nu al sporirii lor. Este drumul urmat, în general, de teatrul lumii în aceste decenii?

■ Nu neapărat. În ceea ce mă privește, consider că tot ce am învățat, am învățat de la Peter Brook, care vorbea cu stăruință despre ceva ce nouă, tinerii artiști pe vremea aceea, ni se părea grozav de arid și de neispititor. Despre simplitate, despre un teatru făcut cu aproape nimic și care să poată fi înțeles și de un copil. Nouă ni se părea pierdere de vreme să ne limităm la ceea ce ar putea pricepe un copil, credeam că avem de spus lucruri mult mai importante, mai sofisticate. Mi-au trebuit douăzeci de ani ca să mă conving că dacă reușești să te faci înțeles de un copil, poți vorbi și cu un filozof și cu o femeie de serviciu, poți vorbi și cu Dumnezeu. Cel mai bun exemplu sînt filmele lui Chaplin.

Pericolul estetismului, pericolul simbolului artistic de care ajungi să te îndrăgostești și să-l urmărești pentru el însuși există nu numai în teatrul românesc, ci în teatrul de pretutindeni. De la Brook am învățat să mă tem de acest pericol și constat că și acum mi se mai întîmplă uneori să complic lucrurile, să mă rătăcesc în meandre inutile. Cred că dacă regizorii români ar accepta existența acestui pericol și ar hotărî să i se sustragă, punctul zero de care vorbeam s-ar sprijini pe baza cea mai sănătoasă și mai fertilă cu putință.

☐ Presupun că pentru un regizor este extrem de interesant să lucreze același text, același spectacol, cu trupe diferite. Ai remarcat o notă distinctivă la actorii români față de străinii care au jucat în Trilogie?

■ Este o diferență și între felul în care am lucrat cu același actori acum șase luni și cum lucrez cu ei acum. La început, mai ales la Trilogie, îi simțeam dispuși la orice cheltuire fizică și spirituală, îi simțeam gata să renască din cenușă. Îi pasiona totul, chiar antrenamentele de încălzire a corpului și a vocii. Aveau o capacitate de concentrare totală și în sensul ăsta am simțit că revin acasă. Există un fel de inteligență a emoției pe care actorul român a avut-o întotdeauna și care lipsește, în general, celorlalți. Actorului american, de exemplu, care este un actor foarte muscular, alert, disponibil, dar cu care ajungi greu la un nivel al înțelegerii emoției. La actorul român această emoție izbucnește deodată, nu știi de unde vine, dar ea comunică exact - dar exact - greutatea gîndului pe care trebuie să-l comunice. El are această capacitate, venită poate dintr-o tradiție foarte veche sau pur și simplu dintr-un har anume al acestui pămînt. Am simțit, deci, că sînt acasă, la nivelul acestei inteligențe a emoției pe care am primit-o și am dat-o.

Acum, după șase luni, este mult mai greu. Nu numai pentru că e a doua oară și surpriza descoperirii reciproce a dispărut, dar și pentru că grupul de actori cu care lucrez Noaptea regilor este, pe de o parte, implicat în multe spectacole în care joacă, pe de alta, e nevoit să alerge la radio, la televiziune, pentru că trebuie să trăiască și salariile sînt foarte mici. E mai greu să se concentreze în aceste condiții decît era astă-vară, cînd în teatru trăiam un fel de miraculos început de lume. De fapt, acum situația a devenit similară situației din Londra sau New York, unde actorii vin la teatru pentru o perioadă foarte scurtă și le e greu să păstreze starea de concentrare de la o zi la alta, să continue într-o investigație mai profundă a rolului.

Îmi dau seama, de asemenea, că ar trebui schimbată structura teatrului, care pentru momentul actual este foarte învechită. Încă se păstrează cadrul administrativ ce permite unora să vină doar să-și ia un salariu de 6000 de lei și să nu joace aproape de loc, în timp ce alții iau 2000 de lei deși sînt în teatru 24 de ore din 24. E normal, deci, ca tocmai aceștia din urmă să caute de lucru, chiar dacă ceea ce li se oferă e total neinteresant pentru ei, și-i împiedică să se concentreze acolo unde trebuie. Cu timpul, asta ajunge să le facă rău. Cu cît se va dezvolta mai mult această libertate artificială ce deschide toate căile teatrului comercial, de trivializare a expresiei, cu atît va fi mai dificilă redresarea. Există pericolul ca, ieșind din sera înăbușitoare în care a stat atîția ani, teatrul românesc să se lovească prea dur de necesitatea de a cîștiga bani și să intervină un fel de pervertire, de corupere, să intre în sistemul general al bișniței în artă, ce duce inevitabil la diluarea calității.

☐ Care crezi că ar fi drumul ideal (și totuși posibil)?

■ Nu știu. Ceea ce mi-am dorit întotdeauna a fost să lucrez cu un grup de actori talentați și devotați, care ar putea fi plătiți atît de bine încît să fie la adăpost de tentațiile ce ajung să pervertească. Din păcate, nu știu dacă Naționalul este acest loc. Pentru asta, ar trebui schimbată radical structura, principiile de funcționare. Ceea ce am făcut pînă acum e doar o probă că s-ar putea face ceva, dar de fapt schimbările de structură nici măcar nu le-am început.

☐ De ce? Ți-a lipsit răgazul,dorința, puterea sufletească?

■ Ar fi nevoie de decizia unui minister pentru o asemenea instituție imensă, cu patru săli, cu posibilități extraordinare dar prost folosite, cu o administrație care funcționează încă după vechile tipicuri birocratice. Ar trebui făcută o operație de curățare radicală, de la subsol pînă la etajul patru.

☐ Și cine trebuie s-o facă? Nu directorul?

■ Vezi, tot acest proces de regenerare implică decizii îngrozitor de dure la nivel uman. Eu n-am venit din America, după douăzeci de ani, ca să dau afară oameni care, și așa, au avut și au destule necazuri. Aici e conflictul meu cu mine, aici e impasul în care mă aflu. Omenește, nu pot să fac rău, dar, în același timp, o "tăiere în carne vie" este inevitabilă. Ca o operație de amputare, fără de care omul moare, însă. Situația mi se pare fără ieșire. În acest fel nu pot continua nici măcar

anul viitor, pentru că totul devine inutil,pentru că forţa de a reveni a acestei structuri greoaie este incredibilă, ceea ce văd chiar după o absenţă de două luni. N-am soluţie!

☐ Operaţia?

■ Nenoricirea e că eu nu sînt chirurg: eu sînt regizor şi nu doresc altceva decît să-mi fac meseria. Prefer să plec decît să rămîn şi să fac un lucru de care sufleteşte sînt incapabil.

☐ Ce rosturi are un teatru naţional în viaţa artistică a unei ţări? E suficient să fie un teatru foarte bun, sau trebuie să răspundă unor cerinţe de un ordin mai special?

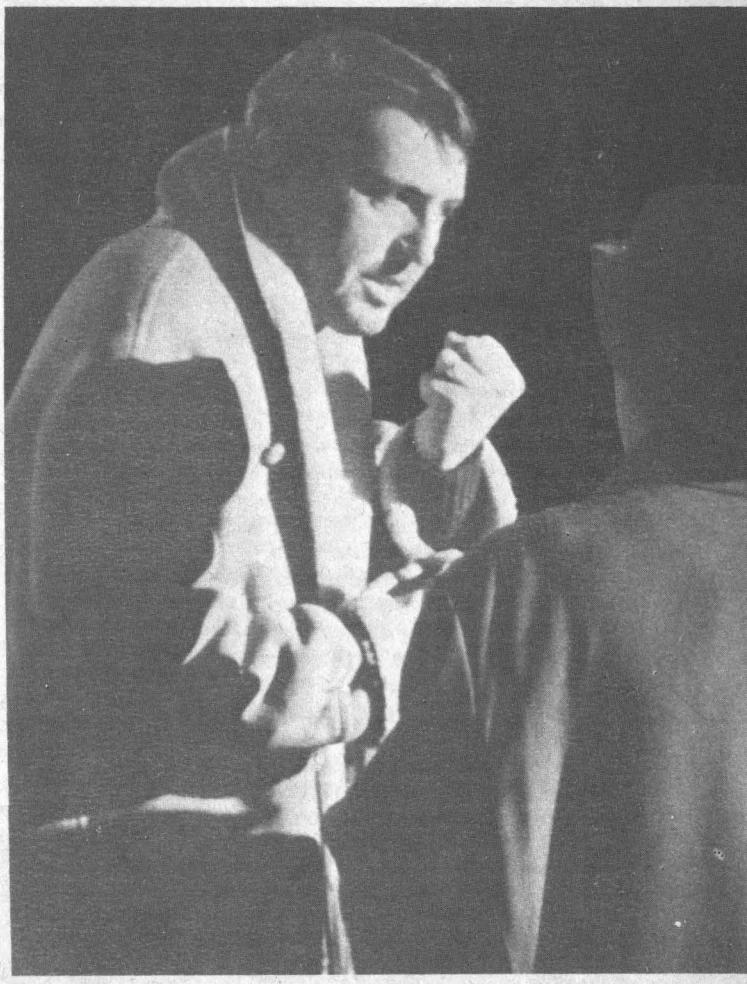
■ Negreşit. Teoretic, mi-ar fi greu să explic, dar dacă aş rămîne trei ani, cred că aş putea arăta ce gîndesc eu că trebuie să fie Teatrul Naţional. Una din condiţiile lui de existenţă este, fără îndoială, reprezentarea celor mai importante valori ale teatrului românesc şi universal, dar nu în modul desuet şi pompos al trecutului. Cred că sîntem obligaţi - nu numai liberi, ci chiar obligaţi - să aducem aceste texte la momentul în care trăim, să le revedem valoarea printr-o nouă energie. În acelaşi timp, mi se pare esenţial să creăm spectacole de inovaţie care şi ele fac parte din programul unui teatru naţional, dator să fie expresia tuturor mişcărilor unei culturi, nu doar a tradiţiei. De fapt, ce înseamnă tradiţie? Ce s-a întîmplat acum cincizeci de ani, acum o sută, acum două mii? Despre asta, oricum nu mai ştim nimic, oricum ar trebui să reinventăm totul.

Mi s-a adus critica - în parte, justificată - că în această primă stagiune pe scena Naţionalului nu s-a jucat nici un autor român în viaţă. Sigur că e necesar, că e firesc, dar n-am vrut ca acest gest firesc să-l resimt ca pe o obligaţie. Intenţionez, de altfel, să creăm un fel de atelier în care piese scrise recent să fie citite, puse într-o stare de repetiţie spontană, directă. Aş vrea să începem cît mai curînd activitatea acestui atelier, dar problemele, inclusiv cele de ordin financiar, nu sînt simple şi nici puţine.

Ca să răspund cu o singură frază întrebării, înţeleg Teatrul Naţional ca un teatru al celor mai diverse, mai contradictorii expresii. Deloc al unităţii de stil. Am impresia că, la nivelul artei mondiale, ceea ce numim unitate de stil este imposibil de realizat. În Shakespeare, exact ideea contradicţiei este aceea care produce scînteia. Şi în repertoriu dar şi în stilurile de joc, cred în forţa vitalizantă a diversităţii. Mi-aş dori să aduc cît mai mulţi actori şi cît mai mulţi regizori la Naţional, mi-aş dori să invit şi artişti valoroşi din străinătate. Sînt convins că în acest fel s-ar produce o deschidere extraordinară. Nu vreau să închei răspunsul la această întrebare fără a face o precizare ce mi se pare importantă în sensul semnalării unui posibil pericol. Sigur că Teatrul Naţional este şi trebuie să fie un teatru românesc, dar, atenţie, "românesc" nu înseamnă izolare, bătaie în piept "patriotică" de tip Vatra Românească. Ar fi o evoluţie monstruoasă, pentru că acest fel de patriotism e fals şi nu duce decît la legionarism, la fascism.

☐ Cum ai găsit, cum ai regăsit publicul românesc? Noi ne-am obişnuit să credem că este un public foarte talentat.

■ De fapt uitasem cît de extraordinar poate fi. După mine, un astfel de public nu există nicăieri în lume. M-am suspectat de subiectivism dar mi-au spus şi actorii englezi care au jucat aici că nicăieri n-au simţit o asemenea energie a sălii care susţine în permanenţă energia spectacolului. E un mister, această forţă uluitoare a publicului nostru, lucru pe care l-am simţit cu acuitate la Trilogie. Actorii americani erau foarte buni, şi tot foarte buni, deşi în alt fel, sînt şi actorii români. Ceea ce transformă totul e, însă, publicul care face din acest spectacol, ce ar putea uşor degenera în artă elitistă, un spectacol popular în cel mai deplin, mai superb sens al cuvîntului. Generozitatea amestecată cu inteligenţă, emoţia amestecată cu concentrare extraordinară, ajută, de fapt actorul, îi dă impulsul de a urca o scară nesfîrşită, între pămînt şi cer. Mi-am dat seama că jumătate din bucuria de a lucra iar în România se explică prin faptul că acest public misterios mi-a dat mai multă energie decît oriunde în lume, o energie care mă ajută să creez. Cînd eşti în New York pe stradă, în metrou, simţi energia oraşului. Extraordinar de puternică, uneori periculoasă, alteori vitalizantă. Cînd intri într-o sală de teatru, simţi prin pereţi energia oraşului şi, într-un fel, asta te ajută. Dar e energia oraşului. În Bucureşti, energia pe care o simţi în sala de teatru este a publicului, nu a oraşului, şi această ocazie nu ar trebui ratată de actori şi de regizori. Este ocazia de a aduce într-adevăr teatrul la un nivel extraordinar.



☐ Pentru acest public, pentru acesti actori, eu nu cred în plecarea - mult comentată - a lui Andrei Şerban de la Teatrul Naţional.

■ Depinde de mulţi factori şi depinde şi de răspunsul la o întrebare pe care nu încetez să mi-o pun: am eu inima, am eu forţa, de a începe o restructurare ce afectează uman atîta lume? Nu ştiu.

☐ Există o vorbă veche românească care mie îmi place foarte mult: orice om, pentru a da un rost trecerii lui prin viaţă, prin lume, trebuie să sape o fîntînă, să planteze un pom, să aibă un copil. În afara şi mai presus de tot ce a făcut în anii ce s-au scurs, s-ar putea ca pentru regizorul român Andrei Şerban Teatrul Naţional din Bucureşti să fie, la această misterioasă răscruce între trecut şi viitor, fîntîna, pomul, copilul cu care toţi sîntem datori.

CRISTINA DUMITRESCU

fotografii de Gabriel Bugnar

CE SE ÎNTÎMPLĂ ÎN TEATRE?

SPECTACOL SUSPENDAT LA TÎRGU MUREŞ

De la Bucureşti lucrurile se văd altfel decît de la Tîrgu Mureş. Cum, probabil, şi de la Budapesta se văd altfel decît de la Bucureşti.Pînă la un punct e aproape normal să fie aşa. Pînă la un punct, orgoliul demnităţii şi patima libertăţii sînt de înţeles şi de o parte şi de cealaltă. Dincolo de acest punct începe însă trufia şi răbufneşte dispreţul, iar suspiciunea - bătrînă, reciprocă şi înrădăcinată - nu aşteaptă decît scînteia care să poată reitera apocalipticele imagini ale spectacolului urii dezlănţuite.

De ce să ne mirăm că ungurii consideră încă nerezolvată problema minorităţii lor naţionale, cîtă vreme şi noi, românii, considerăm încă nerezolvată problema existenţei fiecăruia dintre noi şi a mersului nostru, ca naţiune, pe calea democraţiei? Nemulţumirea faţă de noi înşine, sporită de tot ceea ce se întîmplă de la un timp în jurul nostru, e firească şi de o parte şi de cealaltă. Oamenii au dorit să trăiască mai bine şi să se înţeleagă mai bine şi constată că, deocamdată cel puţin, trăiesc mai prost şi se înţeleg şi mai prost. Dezamăgirea e comună, deziluziile reciproce. În tot acest timp, "problema Ardealului", reală şi dureroasă în primul rînd pentru toţi locuitorii acestei sfinte ţări româneşti,e transformată în capital politic de forţele extremiste ale iredentismului maghiar ca şi de cele ale şovinismului românesc, grăbit să-şi adjudece postura - şi sloganul! - singurului apărător de ţară. Iar în clipa în care apele tind să se liniştească din lăuntrul lor şi să reintre în matca unei convieţuiri fireşti, civilizate, intervin vocile "de la centru" sau de pe alte continente, care par a nu avea altă grijă decît să tulbure din nou apele, fluturînd în văzul întregii lumi mistificări grosolane şi visuri deşarte, care reuşesc pînă una alta să mai învenineze puţin atmosfera.

Şi totuşi , de voie - de nevoie, oamenii îşi văd pînă la urmă de treabă, depăşind starea de conflictualitate latentă, atît de abil întreţinută pe cele mai diverse căi, inclusiv culturale.

Teatrul, ca barometru al stării de spirit

"Oglindă a lumii" prin spectacolele pe care le oferă publicului, teatrul este şi un barometru al stării de spirit a locului, prin spectacolul secund al vieţii sale lăuntrice, la care privitorii nu prea au îndeobşte acces. Entuziasmul sau lipsa de entuziasm din teatru, tensiunile existente aici între secţia română şi cea maghiară, ca şi cele din interiorul fiecărei secţii, reproduc în mic, dar cu o surprinzătoare exactitate, în însăşi evoluţia lor, starea de spirit a oraşului, tendinţele de care au fost sau sînt animaţi locuitorii lui.

A existat astfel un moment, în primele luni ale lui 1990, cînd secţia maghiară a vrut să se separe de cea română. S-a constatat apoi că "separarea" n-ar fi putut avea loc decît în interiorul aceleiaşi "clădiri", a Teatrului Naţional, pe care o împart de altfel echitabil, de cînd se găsesc şi unii şi alţii în ea, adepţii "separatismului" (între care s-au găsit şi doi-trei actori ai secţiei române) şi-au mai domolit zelul, realizînd probabil că, orice-ar face, le e dat şi unora şi altora să trăiască împreună, iar convieţuirea civilizată e preferabilă extremismului revendicativ. Aşa că, acum, nu se mai doreşte

Tamás Ferenc, Biluşka Annamária şi Gáspár Imola in **Omul care a văzut moartea** *de Victor Eftimiu*

separarea, aşteptîndu-se însă numirea regizorului Kincses Elemér în funcţia de director artistic pentru secţia maghiară. Ceea ce nu pare numai, ci şi e rezonabil.

Desigur, nu s-a uitat încă faptul că unii actori maghiari, de la o zi la alta, nu mai ştiau, chipurile, să vorbească româneşte cu colegii lor, dar peste asta, în timp, se mai poate trece. Cum s-a trecut, la secţia română, şi peste faptul că unii dintre membrii ei s-au aflat mai aproape de poziţiile "separatiştilor" maghiari.Ceea ce e firesc să dea de gîndit, în continuare. Oricum, în interiorul secţiei lor, românii s-au dovedit şi de astă dată a avea un spirit mult mai tolerant decît cel al maghiarilor, în interiorul secţiei lor. Pentru că la români n-a fost nimeni ostracizat pentru ceea ce a făcut mai demult sau mai de curînd, în timp ce actorii secţiei maghiare "au votat", după cum ne-a relatat reprezentantul secţiei lor, dl. Karp Györgi, o asemenea ostracizare, în fapt, a actriţei Adam Erzsébet, căreia nu-i pot ierta, pare-se, participările la cenaclul "Flacăra" al lui Adrian Păunescu, recitalurile Eminescu în limba română, turneele peste hotare şi, probabil, nici calitatea de soţie a lui Hajdu Győzo. Ce-i drept, dl. Karp ne-a precizat că vechii parteneri sînt cei ce nu mai vor să joace cu ea, nu că i-ar fi interzis actriţei să joace! Cum ar putea un actor să joace, într-un teatru, de unul singur, altfel decît în recitaluri (la care, tocmai în urma unei asemenea decizii, eventual să nu mai vină nimeni!), n-am mai încercat să aflăm.

N-are rost să reluăm, aici, tot "zig-zag"-ul acestui meci, cu schimburile de amabilităţi din presa românească şi maghiară. Cum spuneam, **pina la un punct**, lucrurile sînt de înţeles. Dincolo de acest punct, începe însă intoleranţa, se fac simţite răzbunarea şi ura. Şi nu cunosc nicăieri în lume un caz similar, de interdicţie profesională **sine die.** Şi nu-mi imaginez, oricîte eforturi aş face, nici un actor român al Teatrului "Bulandra", de pildă, care să se fi putut gîndi măcar să nu joace lîngă Violeta Andrei, pentru că soţul acesteia, Ştefan Andrei, a făcut "politică ceauşistă", suferind şi o condamnare, care multora li se pare de altfel discutabilă. Desigur, situaţia nu e chiar aceeaşi, Violeta Andrei n-a spus versuri în limba maghiară, şi e de văzut cît a "beneficiat" fiecare prin poziţia soţului ei. Să nu uităm că în procesele declanşate de "revoluţia" din decembrie s-a putut ajunge de la acuzaţia de "genocid" la cea de "neglijenţă în serviciu" şi la minime condamnări, şi acelea "cu suspendare". Nu credem că acest "caz" de la secţia maghiară din Tîrgu Mureş ar putea să comporte o sentinţă pe viaţă, cu atît mai mult cu cît a trecut deja un an şi jumătate de "executare" forţată a sentinţei tacite de interdicţie profesională.

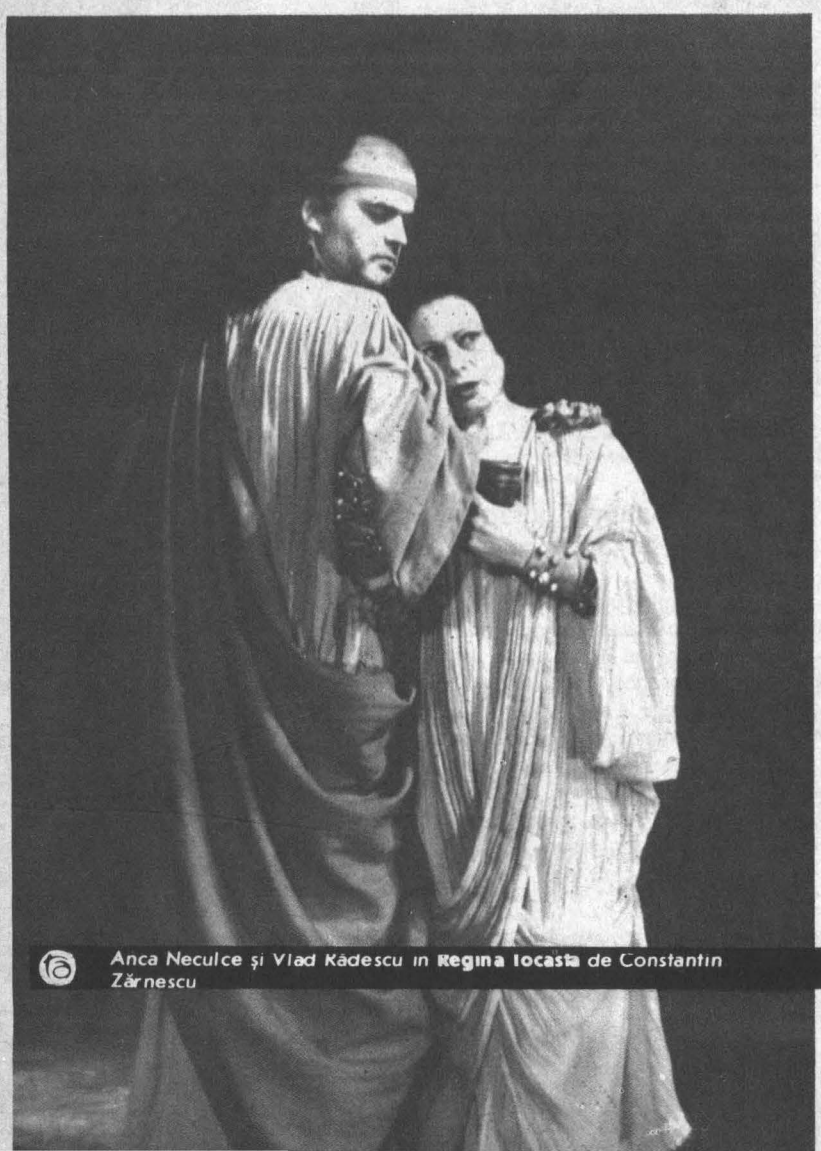
Altfel, la secţia maghiară, ca şi la secţia română, se munceşte efectiv foarte mult şi, cum spuneam, în majoritatea lor, oamenii îşi văd în primul rînd de treabă.

Ritmul premierelor şi calitatea spectacolelor

Aşa se şi explică faptul că secţia română, la data vizitei noastre, scosese în stagiunea 1990-1991 nu mai puţin de **cinci premiere**. La sfîrşitul lui 1990, **Regele gol** de E. Şvarţ - regia Tudor Chirilă, **Tache, Ianke şi Cadîr** de V.I.Popa - regia Adriana Piteşteanu şi **Pe muchie de cuţit** - spectacol - coupé cu piesele **Planetarium** şi **În larg** de Slawomir Mrożek - regia Camelia Robe, apoi, la începutul lui 1991, **O dragoste de milioane (Oscar)** de Claude Magnier şi **Regina Iocasta**. de Constantin Zărnescu - ambele în regia lui Dan Alecsandrescu. Se repetau intens şi urmau să aibă premierele în aprilie şi mai, **Topaze** de Marcel Pagnol şi **Neînţelegerea** de Albert Camus - ambele în regia lui Eugen Mercus. In fine, pînă la sfîrşitul stagiunii urma să aibă loc şi **a opta premieră a secţiei române, cu o piesă în regia lui Victor Ioan Frunză.**

Nici la secţia maghiară nu se munceşte mai puţin, stagiunea 1990-1991 înregistrînd la acea dată **patru premiere: Chef boieresc** de Moricz Zsigmond - regia Kincses Elemér, **Omul care a văzut moartea** de Victor Eftimiu - regia Hunyadi András, **Teatru (Eşti adorabilă, Julia!)** după Somerset Maugham - regia Kovacs Levente şi **Maraton** de Kincses Elemér, în regia autorului. Se repeta **Revizorul** de Gogol, în regia lui Paraska Miklos, deci **a cincea premieră** a secţiei maghiare, ce urma să aibă loc la jumătatea lunii aprilie. Să notăm tot aici, printre proiectele de toamnă ale lui '91, **Cruciada copiilor** de Lucian Blaga, în limba maghiară, regia aparţinîndu-i lui Kincses Elemér.

Dacă ritmul premierelor, la ambele secţii, a fost foarte bun, calitatea spectacolelor, tot la ambele secţii, nu pare să fie totuşi decît cel mult satisfăcătoare. Nu ne-am lua responsabilitatea unei asemenea aprecieri doar după cele două spectacole văzute de noi, cîte unul la fiecare secţie, dacă n-am fi stat de vorbă şi cu actorii, cunoscîndu-le astfel părerile despre realizările actuale ale teatrului. Ceea ce-i lipseşte deocamdată Naţionalului din Tîrgu Mureş e dorinţa



Anca Neculce şi Vlad Rădescu în **Regina Iocasta** de Constantin Zărnescu

expresă a performanței artistice, nu alta decît cea care-i însufleţise unele dintre cele mai izbutite montări ale anilor trecuţi. Remarcabile forţe actoriceşti există în continuare la ambele secţii. Nici de cele regizorale teatrul nu duce lipsă, dar se simte nevoia unei infuzii de tinereţe şi fantezie, după cum este de dorit şi colaborarea unor regizori prestigioşi ai generaţiei mature, a căror prezenţă ar avea poate darul de a ambiţiona mai mult ambele colective.

Iniţiative şi sponsorizări

Pe cît e de adevărat că Naţionalul din Tîrgu Mureş, ca şi toate celelalte teatre din ţară, n-ar putea exista fără o substanţială subvenţie de la stat, pe atît de adevărat este şi faptul că, aici, nu se aşteaptă, pasiv, chiar totul de la subvenţie. Directorul Iulius Moldovan şi directorul adjunct administrativ Vlad Rădescu sînt oameni cu iniţiativă, preocupaţi nu numai de asigurarea salariilor, ci şi de bunul mers al teatrului, care presupune foarte multe lucruri, de la banii necesari unor montări mai pretenţioase la posibilitatea efectuării turneelor şi deplasărilor, în noile condiţii ale "liberalizării" preţurilor ş.a.m.d.

N-am deconspira cîteva dintre iniţiativele Naţionalului din Tîrgu Mureş, dacă ele n-ar putea să ofere sugestii şi altor teatre din ţară, situaţia generală a acestora în clipa de faţă fiind cu adevărat dramatică. Printr-o convenţie încheiată cu Inspectoratul de cultură al judeţului Bistriţa-Năsăud, Naţionalul va realiza astfel două spectacole pe stagiune în coproducţie, premierele urmînd a avea loc la Bistriţa-Năsăud, care asigură costul montărilor şi deplasarea, dar îşi asigură astfel şi o microstagiune permanentă pentru numeroşii iubitori de teatru din localitate. Nu sînt respinse nici ofertele firmelor particulare. Participarea la Festivalul teatrului scurt de la Oradea, cu tot ce înseamnă cheltuieli de deplasare, masă, cazare etc., e sponsorizată astfel de editura particulară **Accent** din Tîrgu Mureş, care, făcînd acest serviciu teatrului, îşi face şi ei o foarte bună reclamă.

O altă iniţiativă de mare interes o constituie Concursul de dramaturgie, deschis participanţilor pînă în 40 de ani, dotat cu premii în valută, totalizînd 1000 de dolari (premiul I - 500, premiul II - 300 şi premiul III - 200 de dolari), sponsorizare asigurată prin intermediul dramaturgului Michael Black, urmînd ca lucrarea care va obţine premiul I să fie montată concomitent în Anglia şi la Tîrgu Mureş. Se nădăjduieşte într-o recoltă pe măsura ofertei, data ultimă a expedierii textelor fiind 1 iulie.

Moment din repetiţiile la **Topaze** de Marcel Pagnol

Notabile sînt şi turneele secţiei maghiare în Ungaria, schimburile culturale cu Teatrul din Eger (Kincses Elemér a montat acolo, de curînd, **Chef boleresc** de Moricz Zsigmond, iar directorul teatrului din Eger, Gali Laszlo, urmează să pună în scenă, la Tîrgu Mureş , piesa **Cumetre, unde-i revolverul?** de Görgey Gabor), participarea la festivalul colectivelor teatrale de limbă maghiară din afara Ungariei, care are loc la Kisvárdo, şi unde au dat spectacole trupe din Iugoslavia (Novi Sad şi Subotica), Cehoslovacia (Cosice şi Komarnó), România (Tîrgu Mureş, Cluj, Satu Mare şi Sfîntu Gheorghe), URSS (Teatrul Popular din Beregovo).

Actori mulţumiţi, actori nemulţumiţi

Discuţiile avute cu dl. Karp György, în prezenţa d-lui Vlad Rădescu, m-au asigurat că acum nu există cazuri de nemulţumiri deosebite, în afara celor deja semnalate, nici la secţia maghiară, nici la secţia română. Am ţinut să discutăm şi cu doi dintre actorii marcanţi ai secţiei române, Ion Fiscuteanu şi Cornel Popescu, pornind de la ceea ce se întîmplă în teatrul lor şi ajungînd la ceea ce li se întîmplă lor, acum, în teatru.

Ion Fiscuteanu: Consider că e unul din teatrele în care se munceşte foarte mult. Nu ştiu dacă şi cu eficienţa artistică maximă, dar în orice caz sălile sînt destul de pline şi lumea e în general mulţumită. Eliberaţi de presiunea deplasărilor impuse de odinioară, cînd se făcea cultură "obligatorie", "pentru mase", ne-a rămas mai mult timp de lucru, de repetiţii.

Ceea ce joc acum în **Topaze** nu mă mulţumeşte. E o comedie semibulevardieră şi atîta tot. A apărut riscul de a juca foarte mult dar "subţire", în lucrări nesemnificative, care fac concesii publicului. Nu cred că trebuie să facem concurenţă televiziunii la lucrurile uşurele sau chiar dezmăţate. Iar dacă la TV se lucrează foarte superficial, ar trebui să profităm de această lipsă de calitate a produselor lor şi să atragem publicul la teatru prin spectacole de mare valoare artistică.

Eram obişnuiţi să avem în repertoriu titluri de mare forţă, cu care să venim şi la Bucureşti şi să putem merge şi în străinătate. În ultimul timp ar fi menţionabile doar două titluri din această categorie, **Rata sălbatică** de Ibsen şi **Smerita** după Dostoievski. In rest, teatru uşor, pentru gustul publicului superficial. Există un public care vine la teatru ca

să rîdă, dar noi avem şi un public pentru spectacolele profunde şi acest public n-ar trebui să fie pierdut.

- Ştii ce vei juca în stagiunea viitoare?

- Nu, dar niciodată n-am ştiut dinainte ce joc, nu mi-a spus nimeni. In ultimii zece ani am jucat numai la "impuse", cu excepţia lui Lopahin din **Livada cu vişini**. Aşa se face că din fişa mea de creaţie lipsesc multe titluri din dramaturgia clasică, universală şi românească, titluri la care e firesc să se gîndească orice actor şi pe care şi eu aş mai putea încă să le joc. Înainte nu se puteau pune în scenă multe piese din lipsă de valută. Acum nu ştiu de ce continuăm să jucăm piese foarte slabe.

Nouă, teatrelor din provincie, cînd venim la Bucureşti, ni se pretind lucruri serioase, dar teatrele din Bucureşti îşi permit să vină în provincie cu fleacuri.

Dacă, înainte, am jucat la "impuse" în destule porcării partinice, gen **Ne nastem o singură dată** de Ion Ciurdaru, acum există riscul să jucăm în alte porcării, bulevardiere. Lipsesc, deocamdată, piesele de mare valoare, ca şi scenariile de film. Ar fi momentul să apară şi să-i dăm şi publicului serios ce i se cuvine. Cum să fiu mulţumit? Eu rămîn totalmente nemulţumit!

Actorul din provincie, nu **de** provincie, este mai vitregit decît ceilalţi. El e nevoit să lucreze cu mediocrităţi regizorale, care-l obligă la şabloane, în loc să-l scoată din ele. Avem nevoie de regizori importanţi, pentru spectacole serioase!

Cornel Popescu: Sînt întrebări pe care foarte rar mi le-am pus. N-am considerat că mi se cuvine ceva anume. Sigur că am avut şi am şi eu visuri, dar n-am încercat să mi le impun. Întîmplător, probabil, joc un rol care-mi place foarte mult, şi pe care de copil l-am reţinut dintr-un film, de neuitat pentru mine: **Topaze**. Sînt chiar aproape de premieră şi nu pot fi decît mulţumit că am această ocazie, să redau acea imagine din copilărie pe scenă.

În general, întrebările astea sînt din categoria celor la care vreau să răspund în felul meu, gîndindu-mă cum să facem noi toţi - şi actorii şi alţi factori de răspundere - ca să fim mulţumiţi, să facem mai bine ceea ce facem.

Simt însă o stare de suspiciune care s-a instalat peste tot şi dacă în politică ea mi se pare firească, în teatru nu mi se mai pare firească. Ea e total neprielnică artei, aşa că mă bucur nespus cînd dau de un colectiv de colegi, de actori, care au numai preocuparea teatrului, nu şi alte preocupări.

Scenă din spectacolul **Maraton** de Kincses Elemér

Evenimentele din martie anul trecut au lăsat urme şi în teatru, în starea de spirit. Răul ni-l facem şi cu mîna noastră. Nu de puţine ori ne mai aducem "bucătăria" de-acasă şi o punem pe scenă. Întotdeauna m-au întristat situaţiile în care, în culise, în cabine, în foaier, nu se mai vorbeşte de teatru, ci de cu totul altceva. Împlinirile şi neîmplinirile de-acasă trebuie să rămînă totuşi la garderobă, nu să pătrundă pe scenă. Şi nici în teatru.

Spectacolul suspendat...

În cea de-a treia zi petrecută la Tîrgu Mureş, după ce văzusem **O dragoste de milioane (Oscar)** de Claude Magnier la secţia română şi **Maraton** de Kincses Elemér la secţia maghiară, urma să văd **...Escu** de Tudor Muşatescu, devenit musical în regia Nicoletei Toia. Nu mă interesa de astă dată teatrul în haine de sărbătoare, de premieră, ci teatrul în haine de lucru, în existenţa sa de zi cu zi. Cum avea să arăte deci un spectacol a cărui premieră avusese loc în stagiunea trecută? Ei bine, n-avea să arăte nicicum, pentru simplul motiv că reprezentaţia (care ar fi trebuit să fie doar a 30-a la număr) a fost suspendată din lipsă de spectatori! Cu copii cu tot, erau doar vreo 14-15 persoane. Şi aveam să aflu că nu era prima dată cînd se întîmpla acest lucru, în ciuda sistemului de abonamente practicat de teatru, la ambele secţii.

Venisem să scriu despre starea teatrului la Tîrgu Mureş, mi se spuseseră în general lucruri bune, de cele mai multe dintre ele n- aveam nici un motiv să mă îndoiesc şi iată că, acum, un singur spectacol, suspendat, vorbea de la sine mai mult decît toate cifrele statistice care-mi fuseseră puse, cu generozitate, la dispoziţie.

Stăteam şi discutam cu actorii, despre teatru, despre festivalurile de odinioară, despre celelalte spectacole ale lor, doar despre cel "suspendat" nu ne venea să scoatem nici un cuvînt.

Abia acum, transcriindu-mi notele de la Tîrgu Mureş, înţeleg că fără consemnarea acestui **spectacol suspendat** tot ceea ce aş fi scris despre starea teatrului ar fi fost fals. Pentru că stagiunea 1990 - 1991, la majoritatea teatrelor din ţară, a însemnat şi nenumărate astfel de spectacole suspendate, pentru a nu mai vorbi de cele jucate (chiar şi în Bucureşti) cu numai 50-60 de oameni în sală, dintre care, după pauză, rămîneau doar jumătate.

VICTOR PARHON

28-30 martie 1991

BIBLIOTECA INSTITUTULUI DE ISTORIA ARTEI
18.147

HENRI WALD

TEMA DE ORIGINALITATE

"Nimic nu este mai original,
nimic nu este mai tu însuţi,
decît să te hrăneşti din ceilalţi.
Dar trebuie să-i digeri.
Leul este făcut din oaie asimilată."

Paul Valéry

Nemaivăzutul sau nemaiauzitul este doar "genul proxim" al originalităţii; "diferenţa specifică" este contribuţia la cunoaşterea, aprecierea şi ameliorarea lumii în care trăim. Fără să aducă un spor de înţelegere şi de îmbunătăţire a vieţii umane, noutatea nu este decît bizarerie, ciudăţenie, extravaganţă. Un monstru nu este original, ci doar anormal. Originalitatea nu este o abatere de la normal, ci de la banal. Prin banalizare, un adevăr nu devine eroare, dar încetează să mai fie o informaţie, contribuind, astfel, la uniformizarea sterilizantă a gîndirii.

Originalitatea presupune talentul de a ridica o nouă experienţă la înălţimea unui adevăr inedit. Originalitatea nu se caută, ci se găseşte. Original a fost acela care, văzînd corpuri în cădere, a descoperit legea gravitaţiei; sau acela care, constatînd efectele unei substanţe mucegăite, a inventat penicilina; sau acela care, contemplînd răsăritul soarelui, a înţeles, totuşi, că pămîntul se învîrteşte în jurul soarelui şi nu invers; sau acela care, auzind căderea picăturilor de ploaie, a spus "Aud materia plîngînd".

Original este şi acela care dezvăluie cum se ivesc absurdul din sufocarea vorbirii autentice de către vorbăria curentă şi convenţională, formă zgomotoasă a tăcerii, de vreme ce nu mai spune nimic; de la "curat murdar" la "cîntăreaţa cheală"...

O idee este cu atît mai adevărată cu cît era mai ascunsă esenţa pe care o dezvăluie, dar este cu atît mai originală cu cît probabilitatea formării ei în mintea unui om era mai mică. Societatea omenească se deosebeşte de turmă, haită, roi etc. tocmai prin capacitatea ei de a forma individualităţi originale. Biologia moleculară a ajuns la concluzia că istoria omenirii este prea scurtă ca să permită apariţia a doi oameni cu acelaşi program genetic. Unicitatea fiecărui om începe de la cromozomi. În lumea necuvîntătoarelor, indivizii se nasc pentru ca să supravieţuiască specia; în societatea umană, comunitatea există pentru a dezvolta individualitatea, singura capabilă de creaţie şi deci de originalitate. Trecerea de la o nouă experienţă la o idee originală este un act profund individual, care se desfăşoară în tensiunea intimă dintre simţirea şi gîndirea unei individualităţi. Numai individualitatea poate fi creatoare; societatea nu poate fi decît producătoare. Prin limbă şi cultură, societatea condiţionează creaţia, dar nu o poate săvîrşi. Originalitatea este condiţionată de tensiunea dintre individualitate şi societate, dar nu se poate ivi decît într-o conştiinţă individuală.

Nicolae Iorga scria că "poporul, luat în mîile sale de oameni, poate însă numai recunoaşte felul său de a fi în poezia pe care o primeşte şi o păstrează, ducînd-o, cu multe adausuri şi schimbări locale şi personale, de-a lungul veacurilor. Unul singur a trebuit să afle, însă, cîntecul" (N. Iorga, Pagini alese, Bucureşti, 1965, p.112).

Prin vorbire, adică prin folosirea personală a limbii naţionale, experienţele individuale şi incomunicabile devin expresii sociale şi comunicabile. Originalitatea unei opere nu rezidă nici în noutatea experienţei şi nici în noutatea expresiei, ci în unitatea intimă dintre ele. Lipsită de înţeles, noutatea expresiei nu poate fi decît o bizarerie, iar lipsită de expresie, nici o uimire, nici o emoţie, nici o căutare nu poate să devină o idee nouă. Mulţi paţiţi, puţini creatori. Cînd expresia socială, ca în cazul "limbii de lemn", se impune experienţei individuale, nu poate să rezulte decît o banalitate, iar cînd experienţa individuală nu izbuteşte să ajungă la o expresie socială, rămîne de neînţeles. Aportul individualului la social nu e posibil fără socializarea individualului.

Se vorbeşte, adesea, despre opoziţia dintre tradiţie şi originalitate. Însă tradiţia nu se opune originalităţii. Numai tradiţionalismul, adică idolatrizarea tradiţiei, împiedică originalitatea. Tradiţia nu este doar conservatoare, ci şi creatoare. Originalitatea slujeşte mai adînc tradiţia decît banalitatea. Cu adevărat tradiţională nu este repetarea trecutului, ci dezvoltarea lui prin creaţii cît mai originale. După cum fidelitatea unui fluviu faţă de izvorul lui nu este dezminţită prin vărsarea lui în mare, tot aşa fidelitatea unor creatori faţă de tradiţia culturii lor se manifestă pe deplin în clipa în care operele lor ajung să fie originale. Originalitatea este mai fidelă tradiţiei decît imitaţia. Fiind singurele fiinţe în stare să producă mai mult decît consumă şi să comunice mai mult decît află, oamenii nu sînt prizonierii unei tradiţii, ci moştenitorii ei, capabili să o dezvolte prin noi creaţii. Tradiţia este o bază şi nicidecum un ţarc.

Originalitatea nu contrazice tradiţia, ci masificarea: dizolvarea individualităţii în rase, clase sau categorii profesionale, uniformizarea gusturilor şi a ideilor, slăbirea dialogului, atrofierea spiritului critic în favoarea reflexelor condiţionate. În opoziţie cu individualităţile gînditoare, masa nu se mai află în faţa unor adîncimi de gîndit, ci doar a unor suprafeţe de privit. Masa nu gîndeşte ci reacţionează. Ea este tăcută oricît de gălăgioasă ar fi. Urletele nu sînt vorbire. Masele "sînt receptive la fascinaţia mediului, pe care îl preferă exigenţei critice a mesajului. Căci fascinaţia nu se mai leagă de nici un sens, este proporţională cu dezafectarea sensului". (Jean Baudrillard, A l'ombre des majorités silencieuses ou la fin du social, Paris, 1978, p.55). Masele "reduc toate discursurile articulate la o singură dimensiune iraţională şi fără fundament, acolo unde semnele îşi pierd sensul şi se epuizează în fascinaţie: spectacularul" (ibidem, p.21).

Democraţie înseamnă, mai presus de toate, dezmasificarea oamenilor, diferenţierea lor în personalităţi mereu mai distincte şi mai originale, capabile să nege, să întrebe, dar mai ales să creeze. Masa nu reprezintă un progres al societăţii, ci un regres al ei. Spre deosebire de popor, naţiune sau mulţime, masa este cel mai caracteristic produs al veacului XX, al erei electronice, care îngăduie, în acelaşi timp, atît dezvoltarea fără precedent a umanităţii omului, cît şi anihilarea ei. Veacul XXI trebuie să fie al dialogului democratic şi nu al ascultării, în tăcere, a monologului autocratic.

Dialogul nu se mulţumeşte cu "tolerarea" preopinentului, ci cere respectarea lui. Toleranţa are un sens condescendent, este îngăduinţa superiorului faţă de inferior, în vreme ce respectul implică egalitatea socială a convorbitorilor. Fără dialog nu se dezvoltă nici individualitatea, nici originalitatea, nici democraţia.

•

Originalitatea nu depinde doar de dezvoltarea individualităţilor şi a libertăţii lor de creaţie ci şi de întîmplare: combinarea întîmplătoare a unor gene şi contingenţa experienţelor de viaţă. Să nu se uite însă că nu mărul care a căzut în capul lui Newton, ci capul lui Newton în care a căzut mărul a dus la descoperirea gravitaţiei universale.

Misoneismul - adversitatea faţă de nou, de diferit, de original, de neaşteptat - se află, din timpuri străvechi, în inconştientul fiecăruia dintre noi. Neliniştea noastră este

IDEI

cu atît mai mare cu cît a fost mai puțin previzibil ceea ce se întîmplă. O știre este cu atît mai valoroasă, cu cît este mai neașteptată. Este semnificativ că în multe limbi "informația" se numește "noutate". Oare nu întrebăm noi mereu "ce-i nou?". Surpriza măsoară gradul de informație al unei știri. O veste veche este o contradicție în termeni.

Șocul emoțional al vestirilor a pricinuit, de la începutul istoriei, o teamă față de tot ce iese din comun.

"Limba de lemn" a regimurilor totalitare,reactivînd teama ancestrală de neobișnuit,este menită nu să "informeze", ci să "organizeze". Ea nu comunică informații, ci transmite îndemnurile și poruncile Puterii. Totalitarismul vorbește nu pentru a stimula gîndirea critică a individualităților, ci pentru a dresa masele în vederea îndeplinirii "Planului" decis de Centru. Prin limba de lemn, Puterea nu dialoghează, ci monologhează, ea nu discută, ci ordonă. Discuțiile sînt primejdioase; scot la iveală idei noi. Deținătorii "Adevărului" n-au nevoie de dezbateri, ci de supunere. Totalitarismul planifică nu numai producția, ci și gîndirea. Originalitatea îi este suspectă.

Totalitarismului îi e frică de informație, de nou, de original deoarece îi e teamă de întîmplare. Întîmplarea este "libertatea" lucrurilor și a evenimentelor. Monolitismul ideologic nu suportă nici un fel de libertate; nici în natură, nici în societate. "Nu-i întîmplător" era expresia curentă cu care se acoperea orice abatere de la linie.

Teama de întîmplare și deci de informație se manifesta și prin faptul că presa scrisă și vorbită transmitea aproape numai vești bune. O știre bună are o valoare de informație mult mai scăzută decît o veste rea, deoarece este oarecum așteptată. Nimeni nu se împiedica de faptul că îndeplinirea planului de către o anumită întreprindere devenea o informație numai dacă planul era... irealizabil...

Așa se explică de ce, în regimurile totalitare, mass-media se fereau să anunțe catastrofe. Cutremurele, inundațiile, incendiile, accidentele, asasinatele se întîmplau numai în Occident. La noi nu existau decît "lipsuri" ușor remediabile. Cînd răul nu mai putea fi ascuns, era îndulcit cu eufemisme: la noi nu "creșteau prețurile", ci erau "reașezate", nu erau "dați afară oamenii", ci "erau restructurați", nu se "desființau instituții", ci erau "contopite" și așa mai departe.

Vorbirea, care participă la formarea ideilor noi, este înlocuită cu vorbăria, care nu mai spune nimic; vorbăria este tăcere zgomotoasă! Iar dialogul prin care se dezvoltă individualitățile de care are nevoie democrația este degradat la o serie de monologuri alternative sau numai succesive, prin care se exprimă lozincile puterii.

Frica de informație, de ritmul tulburător al istoriei, este o consecință firească a setei de stabilitate milenară. Cazul partidelor comuniste este dătător de seamă: apologeți ai noului în opoziție, prigonitori ai lui la putere. Pînă într-atît încît s-au străduit să ritualizeze întreaga viață. Însă prin impunerea de sus a unor clișee uniformizante, totalitarismul împinge societatea ori spre o moarte culturală, ori spre o explozie socială. O societate nu-și poate autoregla înaintarea decît prin dialog, prin discuții, prin dezbateri, adică prin libertatea fiecăruia de a avea o altă părere decît Puterea. Și nimeni nu poate să ajungă la o părere valabilă fără o informare corectă. Teama primitivă de informație a frînat dezvoltarea popoarelor tribale, după cum explozia informațiilor din agora ateniană explică "miracolul" grecesc. Dezvoltarea omenescului din om depinde, în primul rînd, de receptivitatea la informație. Originalitatea omului constă în capacitatea lui de a da mai multă informație decît primește; vorbind și gîndind, este singura ființă în stare să prelucreze informația primită, prin abstractizare, generalizare și interpretare. Dar fără informație nu este posibilă nici plus-informație.

În "lumea celor care nu cuvîntă" informația este un efect, nu un produs, ea se propagă spontan, nu este comunicată conștient; animalele reacționează nemijlocit, nu răspund cu idei. Nici albinele, care lasă impresia că au ajuns la simbol atunci cînd dansează în formă de 8 în fața stupului pentru a-i semnala unde au găsit hrană, nu depășesc informația naturală, de vreme ce reacționează în același fel de cînd există. Spre deosebire de semnal, simbolul evoluează.

Numai oamenii sînt în stare să-și amîne reacțiile și să caute cele mai eficiente mijloace de depășire a dificultăților în care se află, de a răspunde adecvat noilor împrejurări în care sînt puși.

Misoneismul este vinovat nu numai de limba de lemn, dar și de degradările din poezie, muzică, plastică, dans, vestimentație etc., la care a dus repetarea anesteziantă a aceloraș sunete, a aceloraș imagini, a aceloraș gesturi, a aceloraș pieptănături, a aceloraș haine... Ca și cum numai asemănătorul este fast... Diferitul scandalizează mințile obișnuite. Cea mai mare cantitate de informație o comunică scandalul care nu se reduce la tulburarea liniștii: în istoria ideilor înseamnă răsturnarea unei opinii curente. Logica relațională a lui Crisip a scandalizat logica atributivă a lui Aristotel, metoda inductivă a lui Bacon a scandalizat gîndirea scolastică, dialectica lui Hegel a scandalizat metafizica tradițională, teoria relativității a lui Einstein a scandalizat fizica lui Newton... Un paradox are o informație mai bogată decît o platitudine.

Marile adevăruri încep ca paradoxuri și ajung, în cele din urmă, niște platitudini care mereu trebuie depășite. ■

ANTITEZE

DUMITRU SOLOMON

MĂRINIMIA ŞI ZGÎRCENIA

Ceea ce n-au prea înţeles la vremea lor semianalfabeţii Ceauşescu şi ceea ce înţelege parcă şi mai puţin actualul guvern - alcătuit, de altminteri, din specialişti autentici şi doctori veritabili - este că există investiţii productive şi investiţii neproductive, că sînt bani care dau roade şi bani care merg pe apa Sîmbetei. Cineva calculase că suma care se pierde într-o singură zi de maximă productivitate la un mare combinat siderurgic ar fi putut asigura pentru un an întreg nevoile culturii. În plină epocă anticulturală s-au construit totuşi teatre (Teatrul Naţional din Craiova, Teatrul Naţional din Tîrgu Mureş, Teatrul pentru tineret din Iaşi), s-au şi înfiinţat teatre (la Suceava şi Rîmnicu Vîlcea), au apărut foarte multe cărţi de valoare care, din fericire, copleşeau ca număr "operele" celor doi sau "operele" închinate celor doi, s-au realizat spectacole importante care depăşeau ca audienţă (nu şi ca buget) paradele din "Cîntarea României", au fost concerte, expoziţii, premii. După cum se constată azi, banii băgaţi în marile combinate au lovit nu numai industria, dar şi agricultura, prin cvasidesfiinţarea clasei ţărăneşti, şi au produs doar cifre mincinoase şi tumori pe trupul economiei.

Ceea ce ar trebui să înţeleagă guvernanţii de azi este că banii oferiţi cu mai multă sau mai puţină dărnicie unor întreprinderi falimentare nu fac decît să le prelungească agonia, iar, în cele din urmă, se duc în groapa imensă pe care a alimentat-o în permanenţă regimul comunist.

În schimb, investiţiile culturale sînt întotdeauna - cînd, firește, nu au ca scop propaganda ideologică - productive. În cultură, banii nu se pierd ci se transformă în capital spiritual. Am spus şi în urmă cu ani (şi n-am fost cenzurat) că un muncitor care şi-a petrecut seara la un spectacol de Shakespeare sau Cehov va lucra a doua zi mai bine decît unul care şi-a petrecut seara la circiumă. Las la o parte faptul că produsul spiritual este singurul care poate concura pe piaţa mondială, prin aceea că are specific, unicitate şi irepetabilitate. Perpetuarea fiinţei naţionale, ca şi integrarea ei în spaţiul internaţional se fac nu prin castraveţi, tablă şi calculatoare Felix, ci prin cultură, ceea ce nu presupune exclusiv şi neapărat cultura de export preferată a vechiului regim: dansuri folclorice, romanţe, scoarţe şi circ, într-o perioadă în care nici popoarele africane cele mai primitive şi mai pricăjite nu mai arătau lumii doar tam-tamuri şi fildeş, ci scriitori, poezii şi teatru.

Nu mă simt în stare să judec starea, se pare deplorabilă, a bugetului guvernamental şi mai ales cauzele ce au dus aici, dar magnanimitatea cu care au fost încurajate diverse întreprinderi industriale să-şi tîrască încă o vreme paşii muribunzi şi zgîrcenia cu care s-a picurat 0,33 la sută din buget culturii constituie nu numai o ofensă adusă celei mai importante valori a României la ora actuală - inteligenţa creatoare (o spun toţi, Puterea şi Opoziţia), dar şi o dovadă uimitoare de proastă investiţie.

Înţeleg reducerea la tăcere a domnului Andrei Pleşu cînd i se pune în faţă alternativa : restrîngem medicamentele ori cultura, dar nu înţeleg de ce s-a ajuns la această alternativă, cînd mai firesc şi mai economic era să renunţăm din capul locului la fastul înmormîntărilor din economie. Rezultatul e că vom înmormînta, fără nici un fast, la cimitirul sărăcilor muzee, monumente istorice, teatre, cărţi şi talente. Dacă domnul Andrei Şerban, care nu este deloc un laş, ci, dimpotrivă, un bătăios, vrea să plece de la direcţia Teatrului Naţional, alungat de fantoma sărăciei fără lustru ce se anunţă în teatrele româneşti, e semn că vor pleca şi alţii şi că vom închide pe rînd porţile culturii, deschizînd cît mai larg porţile restaurantelor şi barurilor.

La urma urmei, Teatrul Naţional, cu oarecari amenajări, nu poate fi transformat într-un supermarket sau într-un hotel de lux ?

HORAŢIU MĂLĂELE, OMUL-ORCHESTRĂ

Într-un număr din "Satirul", foaia umoristico-satirică pe care o editează, Horaţiu Mălăele scria la un moment dat despre sine, sub forma unei dedicaţii glumeţe: celui mai talentat actor dintre caricaturişti. Dincolo de umorul, de inteligenţa care-l caracterizează, butada are darul de a preciza şi dubla "cetăţenie" artistică sub care circulă numele său. Dacă luăm în calcul şi anecdotele pe care le compune cu vădit talent literar, şi manifestările sale ca scenograf sau ca regizor, vom avea suficiente argumente pentru a susţine că acest înzestrat actor posedă o structură artistică polivalentă. Iar modul de exprimare în varii domenii ateştă o complementaritate conţinută. Cînd nu joacă se gîndeşte la o pagină de revistă, cînd a terminat un desen intră din nou în scenă. Acelaşi şi mereu altul, egal cu sine în ipostazele tot mai captivante ale unei febrile căutări. E o natură neliniştită, prin excelenţă imaginativă, şi de aceea între rolurile create la premieră şi succesivele lor reeditări nu e niciodată semnul egalităţii. Într-o stare de continuă ebuliţie, actorul nu-şi poate reprima "voinţa de reprezentare", tot aşa cum în bloc-notesul de care nu se desparte filele se înnegresc una după alta, fără astîmpăr şi răgaz. Este un fel de om-orchestră şi totodată propriul său dirijor. Paradoxal, dar acest mod de a reacţiona nestăpînit, ca o cutie de rezonanţă, la impulsuri de tot felul nu-l situează sub imperiul improvizaţiei. Şi oricît de surprinzătoare apar pentru cei din jur "fanteziile" sale, ştie întotdeauna ce are de făcut şi de ce. Într-adevăr, nimic nu pare a se petrece întîmplător în viaţa artistică a acestui creator. Pentru că, în afara bogatului său talent, Horaţiu Mălăele e cu siguranţă dotat şi cu o exemplară intuiţie a momentului cînd un text, un gest, o mişcare, o linie pe hîrtie sau o tăcere în scenă sînt necesare. Şi mai ales ştie ca nimeni altul ce i se potriveşte lui personal, ce-i "serveşte", ridicîndu-şi singur ştacheta viitoarelor performanţe. Este îndeobşte actorul care umblă cu piesele sub braţ, care nu aşteaptă să fie "văzut" într-un rol şi nici să i se impună experienţe. Dacă riscă, o face cu măsură, pentru că are fler şi ştie să cîntărească pînă şi pierderile necesare. E, cum s-ar spune, propriul său producător. A ajuns la acest statut nu pentru că e vedetă ci pentru că întîlnirea sa cu arta se produce din interior. Firescul jocului său, al existenţei sale în artă, de aici vine; şi nu e adevăr de viaţă banal, constatabil, e experienţă asumată, trăită, distilată în retorta unei sensibilităţi de autentică valoare.

Cînd constata, nemulţumit, maniera teatrală în care actorii timpului său "personificau" pe scenă caractere, sau cei mult le interpretau, Gordon Craig acorda o singură şansă viitorului acestei arte: "Într-o zi el însuşi (actorul) va crea. Atunci va renaşte stilul". Şi totuşi se vorbeşte rar despre stil în arta actorului. Chiar cei care-i acceptă dreptul la creaţie autonomă admit mai greu evaluarea acestei arte sub specia stilului. Şi mai nepotrivit ar putea părea să căutăm o definire stilistică în creaţia unui actor al cărui farmec stă în fluidul neetichetabil, în perpetua sa noutate şi prospeţime. Dacă o facem este pentru că modul în care s-a maturizat talentul său, impunîndu-i ca personalitate, ne obligă să-i recunoaştem sunetele distincte. Şi să identificăm în melodia lor ceva din timbrul unei generaţii prin care arta teatrului înaintează în timp. Aici trebuie să facem apel la memorie, ştiut fiind că bibliografia e şi săracă şi întîmplătoare. Să ne amintim, dar, de debutul lui Mălăele, la Piatra Neamţ, cînd, lucrînd cu regizori ca Iulian Vişa şi Cătălina Buzoianu, a înregistrat şi primele succese. Încă de atunci, în Slugă la doi stăpîni sau Tinereţe fără bătrîneţe, se făcea remarcată disponibilitatea actorului pentru un ton direct, al comunicării imediate. Era un dar natural, strunit însă într-o exprimare studiată, exactă, cu stil. Inteligent, cultivat, actorul elabora cu migală în sfera comediei, dar şi a unui teatru metaforic, mijloace adecvate care îi solicitau în direcţia unei revelări precise a sensurilor. Instrument sensibil dar şi bine acordat, el nu greşea niciodată portativul şi sunetul vibra curat, citeţ, recognoscibil pentru orice ureche muzicală. Mai tîrziu, în ion din Aceşti îngeri trişti de D.R.Popescu, în regia lui Mircea Cornişteanu, jocul actorului a dobîndit forţă dramatică. Odată cu descoperirea gustului pentru paradox, interpretările sale au aderat la o contextualitate subtilă de semnificaţii. În echilibru pe muchea dintre aparenţa comică şi esenţa tragică a unor personaje care exprimau adecvat ecuaţia intimă a personalităţii sale, se afirmă acum în cele mai dificile zone ale expresiei teatrale: risu-plînsu, comicul sarcastic, grotescul,către care l-au dus acel neuitat Smerdiakov din Karamazovii (regia Dan Micu), birocratul metafizic din Într-o dimineaţă de Ispirescu şi, de curînd, Poţekalnikov din Sinucigaşul, unde o candoare dezarmantă se altoieşte pe trunchiul tragic al singurătăţii personajului. Jocul acesta paradoxal, pentru care actorul manifestă predilecţie, se bazează pe o savantă sublimare a trăirilor sensibile, convertită în atitudini lucide, aproape demonstrative. Horaţiu Mălăele foloseşte desăvîrşit procedeul chiar şi în Scapino (regia Al. Dabija), unde scenariul caricatural al commediei dell'arte îşi dezvăluie cu fineţe, în final, suportul uman emoţionant. O făcea şi în Mîţa în sac, jucînd savuros consecinţele absurde ale confuziei comice. Cultivînd o artă a echivocului, a ambiguităţii fertile şi a disimulării, actorul posedă ştiinţa rară a subordonării acestor mijloace rafinate unui joc de aparenţă pur populară. O face cu măsură şi autocontrol, cu sacrificarea uneori a uluitoarei sale pofte de joc şi improvizaţie. Pentru un actor cu priză la public, mai ales cînd popularitatea i s-a clădit pe comedie, scena poate la un moment dat să devină o capcană. E pîndit de stereotipia reacţiilor din sală, de propria-i siguranţă, de trucurile îndelung verificate. E mai greu să se menţină pe coturni decît dacă ar trebui să-i încerce în fiecare seară. Şi, totuşi, miracolul se produce cînd la un semn nevăzut, ca şi cum ar descoperi pe portativ cheia ce trebuie schimbată, actorul taie cu mîna aerul, lăsînd, în tăcerea grea care-i urmează, să vină clipa adevărului. Schimbarea aceasta de registru e adesea năucitoare şi efectele nu întîrzie să se arate. Aşa s-a întîmplat în momentul răstignirii pe porţile care-i ascundeau crima, în Karamazovii, aşa se întîmplă în Sinucigaşul, cînd, acoperit de ridicolul sinuciderii înscenate, Poţekalnikov rosteşte tulburătorul monolog despre dragostea de viaţă.

Şi dacă gloria actorului e efemeră, e răscumpărată în schimb de un preţ al adevărului pe care nici o altă artă nu-l cunoaşte.

DOINA PAPP

ANCHETA TEATRUL AZI

CUM PRIVEŞTE CRITICA DRAMATURGIA ROMÂNĂ (VIII)

TOTUL VA FI BINE !

De cîte ori îi aud pe un regizor susţinînd că trebuie să recurgă la piese străine, pentru că dintre cele româneşti nu prea are ce alege, îi dau dreptate.Dar de cîte ori mă şi duc să văd spectacolele respective, îmi aminteşc brusc că noi avem piese mai bune.Bineînţeles că exagerez într-o anumită măsură - piese mai bune decît Hamlet nu avem - , dar de multe ori se întîmplă să importăm o dramaturgie minoră. De ce ? Numai pentru că numele autorului se scrie cu w sau y şi aceasta atrage publicul.

Moda autorilor străini minori este la noi aproape la fel de veche ca istoria teatrului românesc. De la prelucrările de piese franţuzeşti din timpul lui Vasile Alecsandri şi pînă la comediile bulevardiere sau melodramele unor autori străini preferate în timpul dictaturii comuniste, datorită caracterului lor inofensiv, există o deplină continuitate. Este o modă pe care o întreţin, în perfectă complicitate, teatrul, publicul şi autorităţile.

Mai ales publicul. Spune-mi ce public ai, ca să-ţi spun ce dramaturgie se va scrie în ţara ta - iată un proverb posibil şi oricînd verificabil. Cine scrie poezie sau proză nu depinde în atît de mare măsură de public. Un poet poate să se adreseze unui cititor ideal sau unui cititor din viitor sau unui grup restrîns de cititori, iniţiaţi în poezie. Dar un dramaturg nu se poate adresa decît publicului din vremea sa. Sînt, în mod accidental, autorul unei piese de teatru care s-a şi pus în scenă şi ştiu dintr-o experienţă proprie ce directă şi ce brutală este influenţa reacţiei sălii asupra autorului. În timp ce urmăream spectacolul respectiv şi înregistram risetele sau momentele de concentrare ale spectatorilor mi-era foarte clar cum anume va trebui să scriu - dacă voi mai scrie - piesa următoare.

În România a existat întotdeauna şi un public select, dar, din nefericire, snob, care l-a preferat în principiu pe autorii străini. Acest public l-a fluierat, în secolul trecut, pe I.L. Caragiale. Dar tot acest public a redescoperit opera caragialiană, în timp, înţelegîndu-i toate subtilităţile (inclusiv pe cele ... inexistente).

Cît priveşte publicul larg, participarea sa la viaţa teatrală n-a fost deloc consecventă. Doar în momentele de prosperitate generală şi de pace sigură a devenit activ şi acest public, pentru care teatrul este sinonim cu un carnaval sau cu o serbare cîmpenească.Cum să apară mari dramaturgi în aceste condiţii ? Au existat posibili mari dramaturgi, care însă nu s-au realizat deplin, tocmai pentru că nu s-au văzut puşi în situaţia să-şi scrie piesele în grabă, pe genunchi, undeva în culise, în timp ce din sală se aude rumoarea unei mulţimi imense, flămînde de teatru. Dramaturgii au scris mai mult pentru cititorii de literatură. Nu întîmplător, dramaturgia românească, de ieri şi de azi, suferă aproape în totalitate de literaritate.

După opinia mea o piesă de teatru nu trebuie să aibă o valoare în sine, ca text, ci trebuie să aibă valoarea unui proiect de spectacol. Bineînţeles că se poate face literatură şi sub forma unui dialog, dar ea nu trebuie confundată cu teatrul. Adevărata piesă de teatru este un text funcţional, utilizabil de către regizor, actori, scenograf. Din punctul meu de vedere, piesele lui Marin Sorescu, de exemplu, n-au nimic de cîştigat din punerea în scenă. Scrise cu inteligenţă şi farmec, aceste piese sînt destinate lecturii, pentru că nu conţin şi acea virtualitate dramatică pe care poate să o valorifice numai spectacolul. Dacă mă duc la un spectacol cu o piesă de Marin Sorescu mă duc numai pentru că îmi place textul şi îmi convine să îl aud citit cu glas tare de alţii în loc să-mi obosesc ochii citindu-l chiar eu. Iar aceasta este un exemplu demn de stimă. Foarte mulţi alţi dramaturgi scriu piese de teatru artificiale şi pretenţioase - un fel de colaje de eseuri pe teme filosofice la modă - care puse în scenă devin de-a dreptul plicticoase.

În momentul de faţă, calitatea publicului s-a degradat pînă la un nivel alarmant şi această situaţie nu este de natură să încurajeze dezvoltarea dramaturgiei noastre. Am văzut spectacole cu piese foarte bune - de pildă, spectacole cu piese de Eugen Ionescu - la care publicul se manifesta ca şi cum s-ar fi aflat pe un stadion. Adevăraţii cunoscători de teatru sînt dezamăgiţi sau, oricum, tulburaţi de ceea ce se întîmplă în România şi nu prea mai merg la teatru. Iar publicul care se dovedeşte mai puţin sensibil la intemperiile vieţii sociale şi care îşi păstrează, din ignoranţă şi irresponsabilitate, o stare de permanentă voioşie merge la teatru ca să se amuze frivol, ca la circ, ca să mănînce bomboane şi ca să-şi demonstreze isteţimea completînd cu replici vulgare, din sală, replicile de pe scenă.

Ce poate face un dramaturg ? Oricum, nu să se plîngă de calitatea publicului. Nu pentru că n-ar avea dreptate, ci pentru că nu-i stă bine să se lamenteze. El trebuie să dea dovadă de cavalerism şi, în tăcere, printr-o muncă îndîrjită, să încerce să cucerească publicul. Cred că orice public poate fi cucerit. Iar pentru a-i cuceri nu trebuie neapărat să faci concesii, să scrii piese vulgare etc. Se poate scrie şi elevat, şi atractiv. Cum ? La această întrebare trebuie să răspundă dramaturgii. N-am nici o îndoială că există, undeva, în spaţiul vast al "increatului", zeci de piese de teatru de excepţională calitate intelectuală, înzestrate în acelaşi timp cu o excepţională putere de seducţie. Asemenea statuilor care zac în blocurile de marmură, ele trebuie doar aduse la lumină.

Rămîne problema dramaturgiei româneşti deja scrise, pe care o ignoră regizorii. N-am să mă lansez acum în alcătuirea unei liste de titluri nedreptăţite şi nu pentru că n-aş vrea să-mi divulg preferinţele, ci pentru că nu am competenţa necesară. Cred că nu un critic literar este în măsură să se pronunţe în această problemă. Responsabilitatea revine criticilor de teatru şi, desigur, secretarilor literari ai teatrelor, care ştiu să vadă într-un text un posibil spectacol. În ceea ce mă priveşte, bazîndu-mă pe intuiţie şi pe o vagă experienţă în domeniu, pot afirma doar că, din punctul meu de vedere, dramaturgia românească, fără să se ridice la nivelul altor genuri, ca poezia, proza sau critica literară, este mai bună decît se crede în mod curent şi, în orice caz, superioară unei mari părţi din dramaturgia de import. Dacă ar avea pasiunea şi tenacitatea căutătorilor de comori din adîncul mărilor, criticii de teatru şi secretarii literari ai teatrelor ar găsi în noianul de piese scrise de-a lungul a peste un secol şi jumătate valori spectaculoase ("spectaculoase" - adică apte să se transforme în spectacole !). Garantez reuşita unei asemenea întreprinderi. Nu le pot oferi eventualilor exploratori o hartă exactă a comorilor, dar le pun la dispoziţie această certitudine a mea.

ALEX. ŞTEFĂNESCU

CRONICA

UN REGAT PENTRU UN ASASIN de Peter Karvas la «Nottara» ● FRAȚI ÎNTRU KARAMAZOV de Richard Crane după Dostoievski la Național din Craiova ● O CASĂ DE PĂPUȘI de Henrik Ibsen la Teatrul Național «Vasile Alecsandri» din Iași ● POVESTE DIN GRĂDINA ZOOLOGICĂ de Edward Albee la Teatrul din Sibiu ● CUM SE JEFUIEȘTE O BANCĂ de Samy Fayad la Teatrul «A. Davila» din Pitești ● LISISTRATA de Aristofan la Teatrul «Toma Caragiu» din Ploiești

APARIȚIA ÎN REVISTA NOASTRĂ A UNOR CRONICI EXPRIMÎND PUNCTE DE VEDERE DIFERITE, CHIAR OPUSE, ASUPRA ACELUIAȘI SPECTACOL CREEAZĂ CITITORILOR PLĂCUTA OBLIGAȚIE DE A VEDEA SPECTACOLELE ȘI A LE APRECIA, ULTERIOR, ÎN CUNOȘTINȚĂ DE CAUZĂ.

CUMPĂNA RÎSULUI

UN REGAT PENTRU UN ASASIN de Peter Karvaš • Traducerea: Jean Grosu • Teatrul "Nottara" • Data premierei: 12 aprilie 1991 • Regia: Tudor Mărăscu • Scenografia: Ştefania Cenean • Distribuţia: Emil Hossu (Sir Milington Forthheringham), George Alexandru (Johnathan Buckle), Ştefan Sileanu (Cecil Grey), Ştefan Radof (Sir Ebedenzer lord Clarendon), Ruxandra Sireteanu (Margot Higham), Valentin Teodosiu (Algernon O'Hara), Catrinel Dumitrescu (Vivian Egerton), Valeriu Preda (Brinsley Peel), Viorel Comănici (Abraham Palmerston), Elena Bog (Charlotta Arbutnoth), Stelian Nistor (Harry Coxton), Mircea Jida (Cristopher Brown), George Păunescu (Ministrul).

Peter Karvaš este cunoscut de mult publicului românesc. Prin prozele apărute în traducere - **Jumbo, elefantul alb, De ochii noştri frumoşi** - dar mai ales prin piese de teatru jucate cu succes pe scenele noastre : **Diplomaţii, Liturghia de la miezul nopţii, Şapte martori** şi, poate cea mai cunoscută , **Antigona şi ceilalţi.** Mulţi ani, autorul slovac a făcut parte din acea categorie de dramaturgi (nu prea generoasă, numeric) către care teatrele se îndreptau răsuflînd uşurate pentru că aparţineau unor " popoare frăţeşti " - deci puteau fi reprezentaţi, întrucît problemele abordate erau tot " frăţeşti " - şi, totodată, nu goneau spectatorii din sală prin piese "beton armat ". S-a jucat la noi (e drept, tot lucrări mai vechi) şi în anii din urmă cînd - iată, aflăm acum - în Cehoslovacia reprezentarea pieselor sale era interzisă. O interdicţie ce a durat cît la alţii întreaga carieră - şaptesprezece ani -, o interdicţie care nu l-a impiedicat să scrie în continuare ştiind că nu va fi jucat şi ştiind totodată că teatrul, aşa cum el însuşi afirma, " n-are altă faţă decît cea publică, că operele acestei arte nu pot fi depozitate, neexistînd în afara societăţii, în afara vieţii de societate ". Între piesele sale cunoscute de noi şi **Un regat pentru un asasin** (titlul original : **Patrioţii din oraşul YO**) există o distanţă, în timp, de zece-cincisprezece ani (**Diplomaţii** a fost scrisă în 1958, **Un regat.**. în 1974), dar ele se întîlnesc în aceeaşi stăruitoare, meditativă observare a individului strivit, dominat fără drept de răzvrătire de societate. Singura cale de izbăvire - dacă este, aceasta, o cale şi dacă este, aceasta, o izbăvire - e singurătatea, mai precis însingurarea. În piesele lui Karvaš, nu totalitatea indivizilor alcătuieşte societatea ci, parcă, societatea creează indivizi - abstracţi, depersonalizaţi ori, dacă nu, sortiţi eşecului.

Grave, tragice în substanţa lor, textele lui Peter Karvaš nu sînt niciodată posace în formă şi exemplul cel mai bun este chiar acest **Un regat pentru un asasin**, în care umorul pigmentează totul, sancţionînd cu mai multă duritate decît ar fi putut-o face un ton " dramatic ". O închisoare oarecare dintr-un orăşel oarecare vrea să-şi sărbătorească în chip măreţ şi " specific " jubileul de 300 de ani iar chipul cel mai măreţ şi cel mai specific ar fi, desigur, o execuţie. Tot ce au de făcut entuziastele notabilităţi însufleţite de cel mai nobil patriotism este să rezolve un detaliu neimportant dar oarecum stînjenitor pentru buna - şi legala ! - desfăşurare a sărbătorilor : absenţa eroului principal, adică a unui criminal. Plini de însufleţire, cu voioasă rîvnă, domni şi doamne de cea mai înaltă moralitate (!?) încearcă să determine un fleac de crimă - oricine, oricum, numai repede să fie, ca să nu se depăşească data serbării. Sarabanda odată pornită, avîntul ei creşte mereu - de ce o victimă la întîmplare, cînd crima proiectată poate rezolva, în avîntul ei patriotic, şi micuţele probleme ale cetăţenilor ? Înlăturarea unui rival, de pildă, ar reuşi să îmbine frumosul cu utilul şi de vreme ce viitorul ...făptuitor (ales din voinţa colectivului !) nu este un vulgar asasin cărula să-i fie necesar un mobil anume, el poate ajuta pe concetăţenii lui atît de înălţător devotaţi gloriei oraşelului.

Voioşia aparentă a textului, menită să facă şi mai cumplită semnificaţia faptelor, a story-ului, exact sesizată de autorul spectacolului, Tudor Mărăscu, riscă însă uneori, prin deplasarea de accente, să-şi uite ... menirea. Hazul replicilor şi în primul rînd al situaţiilor apare în piesa lui Karvaš dintr-un reflex de autoapărare : este hazul născut din dezlănţuirea absurdului, este un haz disperat nu simpatic, un rîs care respinge nu care absolvă. Aici mi se pare a fi cumpăna, nu întotdeauna corect echilibrată în spectacol, ce ridică ori coboară gradul de interes. Sînt momente străbătute de un curent subteran puternic, lesne de perceput, în care grotescul întîmplărilor copleşeşte. Aşa cum sînt altele ce ne propun parcă un armistiţiu într-un război ce nu poate cunoaşte armistiţiu - adică abdicarea de la luciditate - decît cu preţul unei înfrîngeri definitive.

Nuanţa de indecizie prezentă în concepţia regizorală devine evidentă în cazul interpretării. Ştefan Radof optează pentru un umor acidulat (de la acrişor pînă la corosiv), cu dese alternări de nuanţă, de subtext, justificat (şi oportun) derutante. Ironia maliţioasă a lui Emil Hossu permite, şi ea, colorări diferite (adevărate ? false ? jumătate adevărate, jumătate false?) ale trăsăturilor personajului. Un portret scenic viguros, cu o savoare ce nu-şi refuză excesele, dar nici nu se cantonează în zona lor, semnează Ştefan Sileanu. Rudimentar trasate, stridente, ni s-au părut contribuţiile Ruxandrei Sireteanu şi a lui Valentin Teodosiu ; pe muchie de cuţit (cu alunecări în "pitoresc" dar şi cu redresări) au evoluat Viorel Comănici, Stelian Nistor şi George Păunescu. Zona în care s-au plasat Catrinel Dumitrescu, Elena Bog, George Alexandru, Valeriu Preda şi Mircea Jida a fost aceea al unei bune "achitări de rol " - voci clare, intonaţii juste, dar insuficient diferenţiate în "formaţie".

CRISTINA DUMITRESCU

Foto: Ovidiu Mihai Huiban

ştefan sileanu, emil hossu

FAYNIA WILLIAMS, UN REGIZOR CARE MERGE ÎNTOTDEAUNA ÎNAINTE

FRAŢI ÎNTRU KARAMAZOV de Richard Crane, după Dostoievski • Traducerea: Daniela Mişcov • Teatrul Naţional din Craiova • Data premierei: 12 aprilie 1991 • Regia şi scenografia: Faynia Williams • Distribuţia: Ilie Gheorghe (Dmitri), Tudor Gheorghe (Ivan), Angel Rababoc (Alioşa), Valentin Mihali (Smerdiakov).

Pe 12 aprilie a avut loc la Bucureşti o dublă premieră: Teatrul Naţional din Craiova a prezentat spectacolul Fraţi întru Karamazov de Richard Crane, după romanul lui Dostoievski, în regia Fayniei Williams. Dublă premieră, pentru că Faynia Williams este primul regizor britanic invitat în România să pună în scenă o piesă în limba română, cu actori români.

Lăsînd deoparte faptul că noi, bucureştenii, am pierdut de această dată trenul, rămîne bucuria evenimentului.

Dar cine este Faynia Williams?

Absolventă a Academiei Regale de Artă Dramatică, Faynia Williams este regizor şi scenograf, Vicepreşedinte al Asociaţiei regizorilor din Marea Britanie, membru în Comitetul Executiv al Federaţiei regizorilor audio-vizualului, membru al Consiliului Institutului Internaţional de Teatru.

Înainte de a fi regizor a încercat mai multe profesii şi, după cum spunea Linda Blandford într-un articol din "The Guardian", "ai sentimentul, în ceea ce o priveşte, că îmbrăţişează orice-i aduce viaţa, bun sau rău, şi, mai presus de toate, că întotdeauna merge înainte".

A fost actriţă şi a jucat sub îndrumarea unor regizori renumiţi ca Harold Pinter, Clifford Williams, Eliyah Moshinsky, a jucat în filme TV şi producţii MGM. Cariera sa de actriţă a luat sfîrşit la New York: "A fost minunat să mă plimb în Cadillac-uri, dar cînd mi s- a spus că trebuie să-mi îndrept nasul, dinţii şi părul, mi-am dat seama că nu asta voiam", mărturiseşte Faynia Williams.

Cariera de regizor i-a fost de la început marcată de activitatea în teatre cunoscute: Oxford Free Theatre, Tron Theatre Glasgow, Brighton Theatre, Royal Court, Young Vic. A montat spectacole în SUA, URSS, Suedia şi Australia. Strădaniile regizorale i-au fost răsplătite de opt premii întîi la Festivalul de teatru de la Edinburgh; de două ori i s-a acordat titlul de cel mai bun regizor al anului de către criticii din Londra, pentru Fraţii Karamazov.

Acest din urmă spectacol a fost creat pentru ediţia 1981 a Festivalului de la Edinburgh, în premieră mondială, şi a avut un extraordinar succes de casă. Punctul de pornire în scrierea piesei a fost afirmaţia lui Dostoievski, dintr-o scrisoare către fratele său, că întregul roman poate fi văzut prin ochii celor patru fraţi. Ceea ce l-a făcut pe Richard Crane să scrie o piesă doar pentru patru personaje, cei patru fraţi, fiecare însă interpretînd, alternativ, mai multe roluri.

Faynia Williams s-a apropiat şi a pătruns în profunzime spiritul literaturii ruse încă din timpul cînd îşi scria teza despre "Teatrul constructivist rus" la Universitatea din Oxford. Pentru Dostoievski are o adevărată pasiune, universalitatea scrierilor lui, problemele omeneşti mereu actuale dezbătute au atras-o în chip aproape magic. După propria-i mărturisire, romanele lui Dostoievski sînt foarte teatrale, ritmul şi dialogurile sînt ca acelea ale unei piese de teatru, cel mai bun exemplu fiind "Crimă şi pedeapsă", pe care îl compară cu o tragedie grecească.

Ceea ce merită menţionat, însă, este faptul că spectacolul pregătit la Teatrul Naţional din Craiova nu seamănă cu cel produs în 1981, aproape totul este re-creat, şi aceasta este important în teatru, spune Faynia Williams. Şi scenografia, element indispensabil pentru înţelegerea piesei, este, în spectacolul Naţionalului craiovean, diferită, şi datorită condiţiilor în care se face teatru în România.

Ce-ar mai fi de spus în încheiere?

Poate doar că Faynia Williams nu este la prima sa vizită în România,că a călătorit mult prin ţară şi că a văzut spectacole, că a cunoscut oameni şi locuri şi că a început să iubească România.

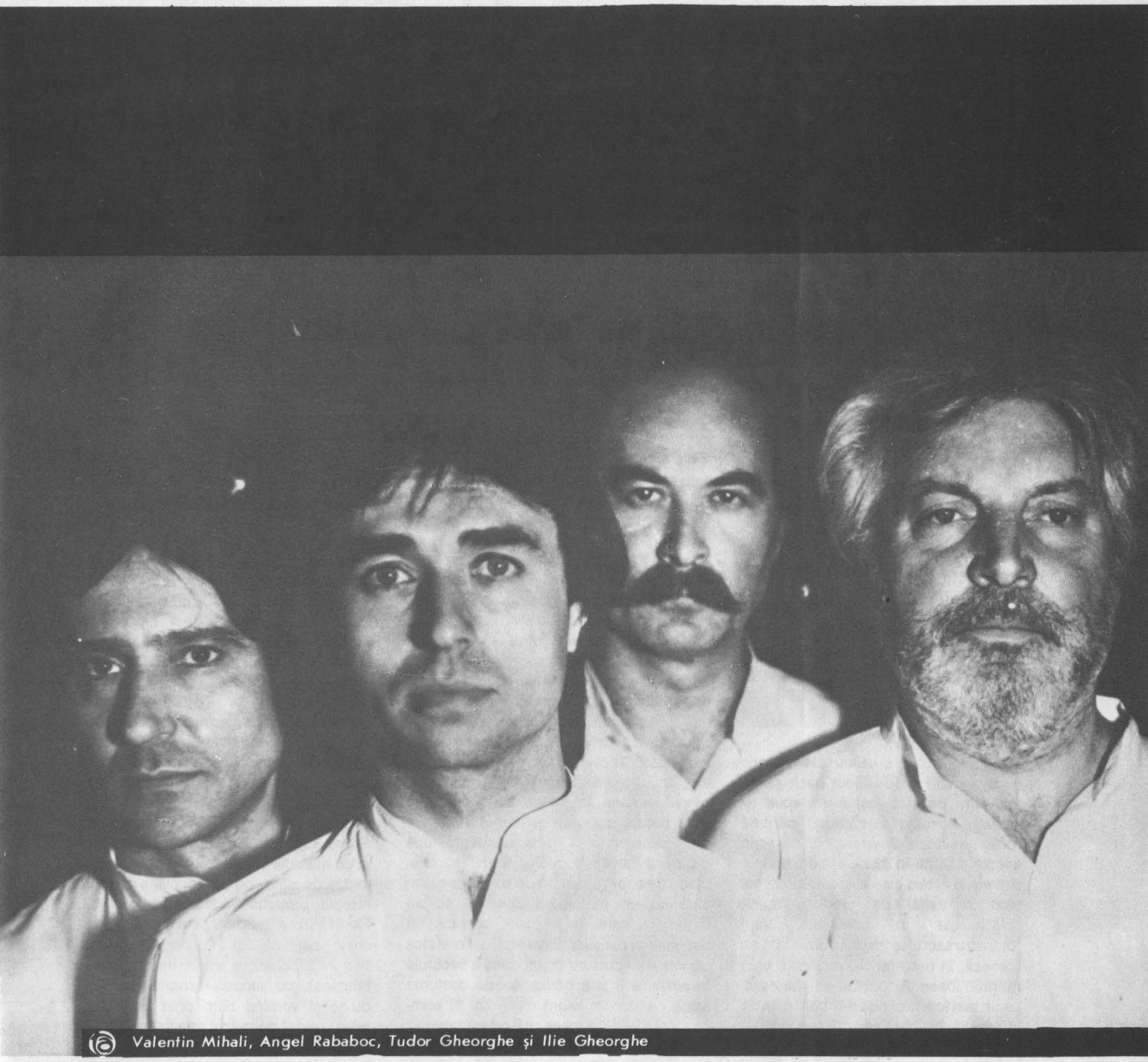
Teatrul românesc a impresionat-o profund şi, în ciuda actualului moment de stază, este foarte diferit de toate experienţele din Europa de Est şi Centrală: are un caracter foarte puternic, foarte internaţional şi, cu toată izolarea de pînă acum, este universal, crede Faynia Williams. Este însă timpul pentru a se face auzit şi cunoscut. De altfel, Marea Britanie începe să cunoască teatrul românesc. A fost Hamlet, vor fi Visul unei nopţi de vară şi Ubu Rex.

Şi speră că lista nu se va încheia aici!

■ CRISTINA TACHE

UN ESEU DESPRE LUMEA LUI DOSTOIEVSKI

Romanele lui Dostoievski par să exercite o adevărată fascinaţie asupra oamenilor de teatru, mai ales de vreo patruzeci de ani încoace (luînd ca punct de plecare, convenţional, dramatizarea Demonilor de către Camus); şi asupra oamenilor de cinema, tot din această vreme. Fenomenul nu e, probabil, străin de afirmarea şi consolidarea, în epocă, a feluritelor şcoli de psihanaliză postfreudiană: ca artă eminamente dialectică, teatrul nu putea rămîne indiferent la revelarea unităţii şi luptei contrariilor - binele şi răul - ce definesc natura (aproape) tuturor personajelor dostoievskiene, folosite adesea, ca şi cele shakespeareene, drept "material didactic" în studiul de caz. Iar faptul că interesul s-a menţinut treaz pînă în zilele noastre demonstrează, cred, nu numai eterna actualitate (izvorîtă din geniu) a scrierilor autorului rus, ci şi eterna foame a teatrului de conflicte şi caractere autentice, foame pe care dramaturgia absurdului şi aceea (greu catalogabilă) a timpului actual nu au reuşit s-o astîmpere decît în prea mică măsură. Şi este un merit esenţial, în dramatizarea britanicului Richard Crane, menţinerea complexităţii fabulei şi personajelor din originalul în proză; un merit ce ţine aproape de miracol, dat fiind că numărul acestora din urmă e redus la patru. Căci, de fapt, eroi ai acţiunii - ce se desfăşoară pe cele cîteva podiumuri de lemn alcătuind, în mijlocul spaţiului circular presărat cu pămînt zgrunţuros, o cruce rusă-ortodoxă - sînt numai cei patru fraţi Karamazov; celelalte personaje (stareţul Zosima, Katerina Ivanovna, Gruşenka, pînă şi bătrînul Karamazov) nu sînt decît amintiri sau poate închipuiri, fantome cu nimic mai reale decît Marele Inchizitor imaginat de Ivan, proiecţii ale unor minţi şi suflete frămîntate, chinuite de dragoste şi ură, zbătîndu-se între cer şi iad. În acest sens, titlul versiunii româneşti - Fraţi întru Karamazov - se vădeşte fericit ales: treptat, ne dăm seama că fraţii sînt uniţi printr-un acelaşi destin, în care binele şi răul îşi dispută cu egală putere entitatea numită Karamazov; în ultimă analiză, entitatea numită om. Mai mult decît o simplă dramatizare,textul lui Richard Crane este un eseu despre lumea lui Dostoievski, un eseu compus cu pasiune şi acurateţe, izbutind să transmită neaşteptat de mult



Valentin Mihali, Angel Rababoc, Tudor Gheorghe şi Ilie Gheorghe

din substanţa romanului. Desigur, problema care se pune este dacă un spectator nefamiliarizat cu Dostoievski înţelege exact despre ce e vorba; sub aspectul povestirii propriu-zise, probabil că nu (şi aici vina par să o poarte episoadele în care apar cele două femei, precum şi acelea de după arestarea lui Dmitri), dar, cu siguranţă, oricine sesizează dimensiunea etică a conflictului - şi asta e mai important.

Mizanscena Fayniei Williams se distinge prin aceeaşi pasiune şi acurateţe a discursului. Mijloacele de expresie sînt foarte simple: metafora spectacolului e conţinută, întreagă, în scenografia a cărei concepţie aparţine tot regizoarei, în rest totul cade în sarcina actorilor. Lucru deloc uşor, întrucît cei patru interpreţi vor juca mai multe roluri fiecare, printr-unul din ele (Karamazov-tatăl) trecînd, pe parcurs, toţi. Dincolo de momentele mai bune ori mai puţin bune ale unuia sau ale altuia (căci au fost momente de tensiune dramatică extremă şi momente de "umplutură", nerezolvate nici regizoral), trebuie observată calitatea aparte a relaţiilor emoţionale, cu partenerii şi publicul, pe care au izbutit s-o obţină. Ilie Gheorghe, Tudor Gheorghe, Valentin Mihali şi Angel Rababoc au arătat (în măsură variabilă, dar într-un spectacol de asemenea factură asta contează mai puţin) o reconfortantă disponibilitate spre un tip de teatru rar practicat la noi; în orice caz, pînă acum. Contribuţia Fayniei Williams la punerea în evidenţă a acestei disponibilităţi a fost - se simte - decisivă. Este, într-un fel, performanţa supremă a spectacolului.

ALICE GEORGESCU

ÎN CĂUTAREA "STĂRII" IBSEN

O CASĂ DE PĂPUȘI de Henrik Ibsen • Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași • Data premierei: 3 martie 1991 • Regia : Ovidiu Lazăr • Scenografia : Nicolae Stanciu • Distribuția : Monica Bordeianu (Nora), Florin Mircea (Torvald Helmer), Petru Ciubotaru (doctorul Rank), Constanța Lercă (Christine), Ion Sapdaru (Krogstad), Pușa Darie (Helene).

"Mi se pare că nu avem nimic altceva mai bun de făcut decît să ne realizăm pe noi înșine în spirit și adevăr. Aceasta este, după părerea mea, adevărata libertate." Ibsen scria aceste cuvinte în 1884. Cît de actuale sînt ele și astăzi este evident. Iar atunci cînd o astfel de credință înaltă sălășluiește în conștiința unui "monstru sacru" al teatrului universal, se creează, în mod fericit, motivația unei montări Ibsen. A construi un spectacol pe un text foarte cunoscut, "citit" deja de atîția alții înaintea ta, un text despre care toată lumea știe totul, nu este deloc un demers comod. Cu atît mai mult cu cît, pentru spectatorul sfîrșitului de secol XX, o piesă ca aceea asupra căreia s-a oprit regizorul Ovidiu Lazăr - **O casă de păpuși** - ar putea părea dezbaterea anacronică și cam lentă a unei teze "învechite". Căci oare nu astfel ar fi caracterizată azi ținta însăși a teatrului ibsenian - puterea voinței care să smulgă măștile morale și să întroneze morala cea adevărată? Vrînd parcă să ocolească pericolul duratei efective a unei transpuneri scenice "ad litteram", precum și pe cel al judecării operei ibseniene într-un context temporal și social strict determinat, Ovidiu Lazăr caută soluții scenice și de "scenariu" care să sintetizeze într-un miez ideatic nou toate nivelurile de desfășurare ale dramei. Astfel, actul întîi devine un soi de coșmar al Norei, un coșmar în care apar toate celelalte personaje ce țes în jurul ei plasa aparent neprimejdioasă, dar apoi din ce în ce mai lipicioasă a regulilor și legilor seci în fața cărora nici o motivație, oricît de profund umană, nu înseamnă nimic. Păienjenișul în care e prinsă eroina e deci rezultatul selectării unor replici-cheie ale actului I, care reușesc, în bună parte, să expliciteze raporturile dintre personaje, să "pornească motorul" dramei ce urmează. Acest colaj de replici și stări nu mi se pare o agresare a textului ibsenian. Din contră, metoda folosită astfel susține scenic una din tehnicile specifice teatrului lui Ibsen; cea prin care conflictul prezent e ultima verigă a lanțului, drama începînd în clipa cînd se sfîrșește acțiunea și fiind, de fapt, un deznodămînt al trecutului. Aceasta nu înseamnă însă că opțiunea regizorală în discuție e fără cusur. Gîndit și jucat astfel, actul întîi ecranează acea gradare a tensiunii care duce spre descătușarea finală, frustrînd personajul central - și deci pe interpretă - de coerența trecerii de la statutul de femeie-copil, de femeie- păpușă la cel de femeie-voință. Se pare că Ovidiu Lazăr nici nu a intenționat o dezbatere propriu-zisă a "cazului Nora" (spectacolul se intitulează **O casă de păpuși** și nu **Nora**), el căutînd sensuri mai largi, existențiale, general-umane, în care **toate** personajele să-și poarte singurătatea într-o alunecare rece unele pe lîngă altele, păpuși mînuite de mîna nevăzută a convenției sociale. Ideea ne-a fost sugerată de costumele placate cu un material lucios, cu sclipiri înghețate, care, în mișcare, creează un ritm interior relațiilor dintre eroi, dar mai ales punctează structura dihotomică a fiecăruia în parte: a fi și a părea. Aceste costume arată - așa cum le-am citit - că, în compoziția individului, ceea ce îi este propriu se combină cu ceea ce societatea îi împrumută și-i impune. Prin Nora, Ibsen pledează pentru adevărul moral, care nu este altceva decît acordul omului cu sine însuși, parcurgerea conștientă, volitivă - a drumului către sine. Prin Nora, Ibsen propovăduiește sacrificarea curajoasă a funcției sociale, decizie care permite individului împlinirea menirii sale originare. Vorbeam mai sus de singurătatea personajelor, un subiect cu atît mai interesant cu cît spectacolul pare să susțină una dintre afirmațiile lui Tudor Vianu: "Singularicul lui Ibsen e un social; individualul și socialul se luptă în el. Din acest conflict naște întreaga fizionomie a teatrului ibsenian". Tradus în materie și culoare, conflictul despre care vorbea Tudor Vianu este descifrabil și la nivelul decorului semnat de Nicolae Stanciu. În casa Norei și a lui Torvald mobilele sînt înfășurate în mătase roz, ascunzînd realitatea lemnului într-o aparență învăluitoare, de incubator. Doar pendula (cu care "se joacă" Nora și doctorul Rank, asupra cărora plutește aripa disperării și a morții) veghează discret zbaterea personajelor. Jocul dintre aparență și esență sfîrșește odată cu plecarea Norei; măștile cad, pereții se năruie în jurul soțului care-și pierde păpușa; fără sacrificiul adevăratului eu al soției și al mamei, casa se risipește; ca într-o baladă românească al cărei final a fost schimbat.

Semnele teatrale pe care Ovidiu Lazăr le folosește vorbesc despre dorința sa de a-și construi un cod propriu de comunicare cu publicul. Ele însă - deși justificate teoretic - nu "ajung" întotdeauna la receptor, obosind uneori prin redundanță ori nereușind să creeze acea atmosferă fără de care Ibsen nu e Ibsen. Spuneam mai sus că interpreta Norei, Monica Bordeianu, a fost privată de posibilitatea de a-și urmări personajul de la un capăt la altul, de a-și folosi toate "armele" actoricești, necesare în toată diversitatea lor, în acest rol. Plăcută, decorativă, vioaie, actrița e parcă prea ponderată în a ne lăsa să-i explorăm, dincolo de mască, zbuciumul sufletesc. Poate că trambulina actului întîi - așa cum este el gîndit - nu e destul de lungă pentru a-i permite un zbor mai înalt. Sobru, sigur de sine, egoist și îndrăgostit cu măsură, Torvald - un personaj cam ingrat, de altfel - nu ne-a convins pe de-a-ntregul, probabil fiindcă nici interpretul, Florin Mircea, nu pare convins că a găsit cheia personajului. În doctorul Rank, Petru Ciubotaru a văzut un muribund împăcat cu propria-i soartă, mișcîndu-se și vorbind cam prea egal, fără relief, pe tot parcursul spectacolului. Cu siguranță își construiește Constanța Lercă (Christine) fiecare apariție, ceea ce însă nu se poate spune și despre Ion Sapdaru: Krogstad al său nu mai este personajul pur negativ al spectacolului, ci un om mînat de griji și patimi diverse, ceea ce-l face mai ezitant. Mai ezitant ar fi trebuit însă să fie personajul, și nu interpretul. Intervenții scurte, dar sigure, o voce plăcută - Pușa Darie (Helene).

Despicînd firul în patru, totul se justifică, "stă în picioare". Și totuși, de la spectacol nu am plecat cu acea "stare Ibsen" la care ne așteptam, pe care o doream.

ANCA-MARIA RUSU

Monica Bordeianu și Florin Mircea

ZGOMOTUL, FURIA ŞI PARADOXUL

POVESTE DIN GRĂDINA ZOOLOGICĂ de Edward Albee • Traducerea: Vera Cîmpeanu • Teatrul de Stat din Sibiu, secţia română • Data premierei: 21 martie 1991 • Regia: George Marinescu • Scenografia: Ştefania Cenean • Distribuţia: Constantin Chiriac (Peter, Jerry), Mihai Bica (Jerry, Peter).

Paradoxal exerciţiu de virtuozitate, debutul, datat 1958, al lui Albee cu această **Zoo Story** reuşeşte încă să prezinte spectatorului faţete incitant de contradictorii.

Dacă e să ne gîndim la back ground, la sursele conflictului său, putem descoperi aici, cu destulă îndreptăţire, un ecou al dramaturgiei "tinerilor furioşi" englezi, cu vehemenţa şi violenţa sa traducînd prin expresia agresivă o patetică nevoie de autenticitate, de comunicare şi de căldură omenească. Dar tot atît de adevărat este şi faptul că, aici, ţipătul visceral e nuanţat de un excelent umor negru de sorginte livrescă. Punerea în pagină a faptului divers ce furnizează pretextul demonstraţiei dramatice a lui Albee, răsturnarea de situaţii şi sensuri aparente prin care victima devine agresor, dă la iveală o tehnică matură şi constituie o construcţie în mod particular "elaborată", sugerînd descendenţa din paradoxul estet al unor de Quincey, Wilde, sau, poate, Alfred Hitchcock.

Faptul a constituit o noutate destul de şocantă la vremea sa încît un exeget să vadă în acest text pe care un viitor mare dramaturg îşi "făcea mîna" un simbol de anvergură. Descoperim astfel, cu surprindere, în cuprinsul excelentului caiet-program al spectacolului sibian alcătuit de poetul Mircea Ivănescu şi scenografa Ştefania Cenean, un citat dintr-o istorie a literaturii americane conform căreia faptele **Poveştii din grădina zoologică** ar configura un simbol cristic. Desigur, în povestea despre un boem excentric şi pitoresc care îl provoacă pe un mic burghez oarecare întîlnit la cafenea, aducîndu-l într-o asemenea stare de pierdere a autocontrolului încît acesta din urmă să îl ucidă, se poate vedea, la rigoare, mai mult decît un simplu fapt divers convertit într-un exerciţiu conflictual; se poate vedea chiar şi o aluzie la "antisocialul" Isus care i-a determinat pe "burghezii" iudei să obţină crucificarea sa din motive de tulburare a ordinei publice. Întrebarea este, însă, dacă simbolul funcţionează, dacă spectatorul contemporan îl receptează ca pe un simbol, ca pe **acest** simbol, dacă el îşi transcende condiţia livrescă şi, în ultimă instanţă, mecanică, devenind comunicabil cu **această** aură conotativă. Sau dacă piesa reuşeşte să convingă că autenticitatea programatică, ostentativă, a personajului reprezintă o soluţie existenţială demnă de a fi propovăduită şi mai viabilă decît inautenticitatea micului burghez care devine, din victimă, călău. Sau, mai curînd, din obiect de studiu, subiect - prin intermediul a ceea ce, în psihanaliză, se numeşte "agresiune împotriva analistului". În ce mă priveşte, aş înclina să consider că cele ce se întîmplă aici configurează imaginea unui incident, nu a unui eveniment de atare proporţii.

Lăsînd deoparte aceste consideraţii de principiu, e de reamintit, în orice caz, că Jerry, zgomotosul şi insuportabilul personaj al lui Albee, are truculenţa şi ironia lui Jimmy Porter, şi că, de altfel, ambii ocărăsc aproximativ la fel ca regele Lear. Îndrăznesc să observ că "aerul de familie" este frapant, iar asta, pe undeva, cum se spune, înseamnă tradiţie şi specific. Şi că o boare de lirism adie pe deasupra violenţei întîmplărilor - pamfletul fiind, şi el, o specie a genului liric.

Judecînd după faptul că cei doi interpreţi ai spectacolului sibian se află în posturi interşanjabile, schimbînd rolurile de la o reprezentaţie la alta, se poate corîchide că regizorul George Marinescu a optat pentru o decodare mai degrabă laică, exploatînd valenţele de virtuozitate paradoxală ale textului. Conceput ca o reprezentaţie de cabaret, spectacolul său are loc într-o mică sală a restaurantului "Împăratul Romanilor", printre mesele spectatorilor- consumatori. (Mă întreb dacă nu cumva ar trebui să pun această afirmaţie la timpul trecut, căci, după ultima scumpire a vieţii, preţul menu-ului, implicit al biletului, a devenit cvasiprohibitiv.)

Sub aspect expresiv - ca să rămînem, cum se spunea odată, în sfere mai senine - noutatea este incitantă şi primită cu interes. În decorul pre-existent, căruia i s-a mai adăugat doar o cabină telefonică, în acordurile unor blues-uri comentînd cu destul bun-gust acţiunea, se desfăşoară un spectacol cu alură de happening, care reuşeşte să intrige şi apoi să implice asistenţa.

În rolul lui Peter, micul burghez aşezat, Constantin Chiriac realizează o apariţie demnă de reţinut, într-o postură, s-ar zice, inedită pentru registrul său interpretativ, aceea a unui respectabil pater familias educat, timorat, refulat, pe care o realizează cu umor, atîta cît trebuie şi atunci cînd trebuie.

Mihai Bica este prezenţa "gălăgioasă" a conflictului. Aflat "sub presiune" de la un capăt la celălalt al poveştii, el trece pe neobservate, însă cu atît mai convingător, de la ipostaza de beţiv agasant, de scandalagiu de cîrciumă, la aceea de instanţă morală îndreptăţită să pună întrebările pe care filistinul său interlocutor nu îndrăzneşte să şi le formuleze.

Spectacolul are ritm şi tensiune ascendentă. Cei doi interpreţi dau un recital bine stăpînit şi gradat, de o calitate expresivă deloc neglijabilă, ce reuşeşte să răspundă afirmativ întrebării apriorice privitoare la oportunitatea desfăşurării sale în mijlocul unei săli de restaurant. Ceea ce ar putea constitui un început de reviriment în activitatea teatrului sibian, aflat, din multe motive de care nu e întru totul răspunzător, într-un prelungit impas.

DAN PREDESCU

Petrişor Stan

NIMICUL LA PATRAT

CUM SE JEFUIEŞTE O BANCĂ de Samy Fayad • În româneşte de Angela Ioan • Teatrul "A.Davila" din Piteşti • Data premierei: 17 martie 1991 • Regia: Mihai Radoslavescu • Scenografia: Constantin Russu • Distribuţia: Petrişor Stan (Agostino Capece), Ileana Zărnescu (Reghina), Dem Niculescu (Gaspare), Vasile Pieca (Tonino), Luminiţa Borta (Giuliana), Angela Radoslavescu (Văduva Altavilla), Petre Dumitrescu (Directorul băncii) , Dumitru Drăgan (Mastellone).

Cînd Teatrul "A.Davila" din Piteşti a anunţat premiera cu piesa **Cum se jefuieşte o bancă** de Samy Fayad am constatat că nici titlul şi, mai rău, nici numele autorului nu-mi spuneau nimic. Am întrebat în stînga şi-n dreapta - de ambele părţi avînd colegi de breaslă -, dar n-am reuşit decît să răspîndesc nedumerirea (şi, bineînţeles,complexul golurilor culturale). Firesc, deci, de cum am ajuns la teatrul cu pricina am cerut lămuriri directorului, regizorului, secretarului literar ce cu multă amabilitate m-au primit. Odată cu fluturaşul-program înmînat şi cu vorbele dumnealor repetînd aceleaşi date am aflat că: Samy Fayad e un scriitor italian de origine libaneză; a scris numeroase comedii radiofonice şi de televiziune transmise pe posturile din... (urma un şir impresionant de nume de ţări); că a produs şi comedii în trei acte pentru teatru; că textul ales de trupa piteşteană a cunoscut un "enorm succes" în Italia, unde a fost interpretat de prestigioşi comici conduşi de Peppino de Filippo; că piesa "a cucerit" Premiul Institutului Dramei Italiene.

In sala în care nu cred să fi fost mai mult de zece persoane (şi asta numai la al treilea spectacol după premieră) mi-am petrecut clipele de dinaintea ridicării cortinei blestemînd (pentru a cîta oară?) anii de neagră izolare în care cît de greu ne-a fost să ne informăm, să citim, să aflăm ce-i nou în lumea occidentală, precum şi îngrijorîndu-mă pentru soarta intrării noastre (culturale) într-o Europă în care s-a tot creat în vreme ce noi am stat, surzi şi orbi, refuzînd să auzim fie şi ecoul unui nume răsunător precum cel al lui Samy Fayad. Gînduri foarte triste şi foarte negre pe care abia aşteptam să mi le spulbere excelenta comedie satirică amintită, pusă în scenă de Mihai Radoslavescu.

Şi am tot aşteptat. Trebuie să recunosc: acele gînduri f.triste şi f.negre mi-au fost destul de repede spulberate. O comedioară modestă, cu o ţesătură rară încropind un desen tern, neinspirat, pe canavaua - e adevărat, rezistentă - a comediei de sorginte populară. Dacă ea a "cucerit" premiul amintit, îmi pot închipui cam cum vor fi fiind celelalte texte ale aceluiaşi autor. Gîndul mă poartă spre scribul lui Vargas Llosa din **Mătuşa Julia şi condeierul;** doar că el "producea" drame, tragedii, catastrofe... Pe de altă parte, nu-i neapărat de mirare că un spectacol alcătuit de o trupă avînd mari comici conduşi de un regizor inventiv ar fi repurtat un enorm succes. Imaginaţia şi talentul alimentate de o tradiţie cu totul excepţională se vor fi simţit la largul lor, libere să creeze o broderie măiastră pe lăbărţata ţesătură "textuală". O comedie spumoasă, strălucitoare şi gratuită ca un joc de artificii se poate, cred, rotunji pe trama propusă de Samy Fayad (de ce, oare, gîndul mă duce la Alexandru Tocilescu şi la spumosul amuzament pe care ni-l provoca atunci cînd monta - în joacă? - "piese" ca acelea semnate de Angela Bocancea?).

Din păcate, pirotehnia n-a funcţionat deloc în reprezentaţia de la Piteşti. Fără imaginaţie, rămînînd la litera măruntă a operei, vădind o certă neîncredere în ea, dar nedepunînd nici un efort în a-i desluşi posibilele combinaţii explozive, ba, mai rău, accentuîndu-i căderile prin neprofesioniste stîngăcii, spectacolul plictiseşte pînă la a-ţi crea o justificată stare de jenă. De jenă, pentru că, totuşi, pe scenă se află actori - precum Ileana Zărnescu sau Luminiţa Borta - care nu o dată au demonstrat că-şi cunosc profesia. Cît despre aportul regizoral al lui Mihai Radoslavescu, e greu să te pronunţi. E mai simplu să ridici din umeri.

Sigur, un spectacol prost nu e o catastrofă naţională. Dar dacă Teatrul "A.Davila" din Piteşti va continua tot aşa, poate fi una locală. Bineînţeles, în ce priveşte soarta sa. O singură rază de speranţă: publicul nu înghite orice, este evident, aşa că dacă vrea să supravieţuiască, teatrul trebuie să-şi reconsidere (regîndească) atitudinea culturală, statutul artistic.

MIRUNA IONESCU

TEATRUL TOMA CARAGIU PLOIEȘTI

DE-A HĂRMĂLAIA

LISISTRATA de Aristofan • Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești • Data premierei: 31 martie 1991 • Regia: Silviu Silvian Fusu • Scenografia: Daniel Răduță • Coregrafia: Marcela Timiraș-Madan • Distribuția: Raluca Zamfirescu (Lisistrata), Dana Bolintineanu (Calonicea), Lucia Ștefănescu (Mitrina), Carmen Ciorcilă (Lampita), Olga Dumitrescu (Stratilisa, Conducătoarea corului de femei), Mihai Coadă (Caimacamul), Ilie Gălea, Valentin Popescu (Cinesias și atenianul), Fabian Gavriluțiu, Mihai Răducu, Claudiu Stănoiu (Spartanul), Victor Bucurescu (Cerșetorul), Corneliu Revent (Conducătorul corului de bărbați).

După **Păsările** de la Naționalul bucureștean - în libera adaptare și excesiva actualizare a textului, datorate lui Niky Wolcz - stagiunea 1990-1991 ne-a propus și o a doua piesă de Aristofan, **Lisistrata**, la Teatrul "Toma Caragiu" din Ploiești, montarea ei aparținînd regizorului Silviu Silvian Fusu, din Moldova de dincolo de Prut. Mărturisim din capul locului a nu fi, în nici un fel, adepții hibridului "etnografic" practicat de domnia sa, la Teatrul "Ion Creangă" din Chișinău sau în coproducția realizată cu Naționalul din Iași, din care avea să rezulte un **Zamolxe** de nerecunoscut ca aparținîndu-i lui Lucian Blaga. Ceea ce nu ne-a împiedicat să mergem la Ploiești, pentru a vedea și această montare a sa, cu toată disponibilitatea de care eram în stare. Era doar prima pe care o realiza în calitate de regizor angajat al teatrului ploieștean și n-aveam dreptul să excludem posibilitatea unei surprize plăcute.

Din păcate ea nu s-a produs, strădania d-lui Silviu Silvian Fusu de a face un teatru nonconformist soldîndu-se și de astă dată cu un eșec, ce-i drept, într-un registru diferit. Căci domnia sa și-a dorit să facă din **Lisistrata** un spectacol de teatru popular, în cel mai bun înțeles al cuvîntului, mizînd justificat pe comicul suculent, nu o dată chiar licențios al textului, putînd să conducă măcar la o revărsare de haz și bună dispoziție, de care am fi avut atîta nevoie.

Refuzînd încorsetarea cutiei italiene, "scena" înaintează foarte mult în sală, printr-o punte așezată peste scaunele din stal, deasupra căreia se mai află încă o plasă, sistemul de scări îngăduind să se joace, practic, din toate părțile, inclusiv de la balcon. S-ar zice că regizorului i-ar fi convenit mai mult un circ decît o sală de teatru, dar rezultatul ar fi fost, probabil, același. Pentru că, în timp ce pe "scenă" actorii se căznesc să rîdă întruna, în sală nu rîde nimeni. Toate giumbușlucurile și coțcăriile la care se pretează, supralicitînd licențiozitatea textului, abia stîrnesc ici și colo un zîmbet, și acela stînjenit în fața acestei neobișnuite revărsări de vulgaritate. Ilogicul și incoerența se țin lanț, caricaturalul devine în exclusivitate grosier, iar aluzivul, obscenitate directă, de la măscările textului ajungîndu-se la "măscăricizarea" jocului actoricesc, fără ca publicul să se lase totuși contaminat de artificiala bună dispoziție a actorilor. Nici nu ne-am grăbi să-i învinuim, știindu-le buna credință cu care urmează orice indicație regizorală, dacă mulți dintre ei n-ar fi deosebit de sîrguincioși în îngroșări și "explicitări" deplorabile. Har Domnului, o invincibilă, totuși, decență profesională îi ajută să se salveze, măcar parțial, pe Raluca Zamfirescu, Olga Dumitrescu și Corneliu Revent. Nici Daniel Răduță, autorul scenografiei, nu credem că poate fi judecat doar după ce-a mai găsit prin magazia de costume și cea de decoruri a teatrului, chiar dacă talmeș-balmeș-ul rezultat era departe de a fi "atemporal", mărturisind în schimb cu prisosință condiția materială precară prin care trece teatrul în acest moment.

■ VICTOR PARHON

COUPÉ

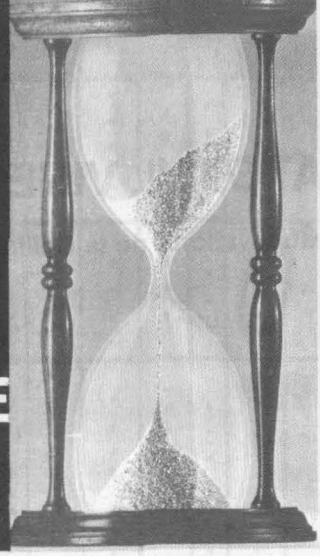
CARTEA ȘI PIAȚA

Este clar că economia de piață (faza de tranziție nr.1) produce, între altele, efecte - tot de tranziție, sper! - și asupra cărții de teatru și despre teatru. Reorientarea planurilor editoriale ale instituțiilor bugetare, apariția sutelor de editori particulari care, evident, numai la teatru nu se gîndesc (cu o excepție, maximum două), fierberea nemaipomenită a inițiativelor de doi bani care consumă hîrtie și spațiu tipografic pentru apariții "editoriale" de mîna a șaptea (dar și asta nu prea zdravănă), toate acestea nu au cum să nu te pună pe gînduri. Dacă te-au pus, cam acolo rămîi! Pentru că în privința cărții de (despre) teatru, ce se poate face?! Din ianuarie '90 și pînă în aprilie anul acesta au apărut două volume de teatru (Dumitru Solomon și Tudor Popescu), pregătite pentru tipar din '89, iar despre teatru doar trei (Iustin Ceuca anul acesta, Oana Popescu și Marian Popescu anul trecut) plus o broșură ocazională (Doina Modola, consacrată turneului francez "Printemps de la liberté"). Nu știu în ce măsură subvenționarea culturii scrise va avea în vedere și teatrul, dar mi se pare evident că vor trebui create alte circuite pentru producerea și difuzarea cărții de teatru. Evident că nu mă gîndesc la soluția să pui pe coperta unui eseu despre tragedia greacă vreo damă goală, sau pe un volum de drame, un cuțit de bucătărie înfipt voinicește în spatele cuiva, ci la modalități mai "ortodoxe".

□ M.P.

TELETEATRU

DE UNDE ACEST AER DE CLASICITATE ?



Înțeleaptă și cu adevărat generoasă, inițiativa redactorului Constantin Paraschivescu de a ne însenina o seară de duminică prin omagierea unui regizor de televiziune pe care mulți l-au uitat și despre care, cu siguranță, și mai mulți nici n-au auzit: Petre Sava Băleanu.

"La el talentul se îmbina cu o profesionalitate și o rigoare deosebite", spunea într-una din intervențiile sale Manase Radnev. Iar medalionul a fost compus parcă tocmai pentru a demonstra faptul că acei care l-au cunoscut pe regizorul atît de apreciat acum aproape două decenii nu numai că îl păstrează în memoria lor afectivă dar și-au asumat și lecția acestei rigori.

De unde aerul de clasicitate pe care îl degajă peliculele ușor șterse ale spectacolelor lui Petre Sava Băleanu? De unde acest echilibru precis, menit să exploateze și să împingă spre spectator sensul cel mai profund și emoția cea mai puternică? Din excelenta compunere a distribuțiilor sale, cuprinzînd toate generațiile de actori ale momentului '60-'70, prin vîrfurile lor? Din plastica plină de eleganță și de idei, plastică la care au colaborat atît scenografii cît și operatorii cei mai bine pregătiți? Din ambiția de a depăși orice vicisitudine tehnică, inventînd tot timpul soluții pentru cele mai dificile situații? Din selecția atît de strictă a pieselor ecranizate exclusiv după criteriul valorii, fie că era vorba de dramaturgia scandinavă și rusească, fie despre un Ugo Betti, ori Sartre, ori Reginald Rose?

Dacă e să dăm crezare martorilor strînși laolaltă de realizatorii medalionului, ar fi cam toate acestea împreună și încă ceva pe deasupra, indefinibil: amprenta unei personalități. Interesant e că, în pofida convenției că în asemenea emisiuni nu se rostesc decît "lucruri de bine", un soi de sinceritate emoționantă se răspîndea, rupînd festivismul și dînd credibilitate derulării emisiunii.

Să fie nostalgia mea de fost spectator adolescent care avea șansa de a vedea pentru prima dată Mama lui Čapek, ori Pescărușul, ori Doisprezece oameni furioși tocmai pe micul ecran? O șansă pe care, între timp, celelalte generații au pierdut-o printre tractoare și canale și "eroi" recuperați. O șansă care generației ce se formează acum n-ar trebui să i se mai răpească.

Cînd spun clasicitate nu spun - bineînțeles - academism. Nu era nimic academic în acel Troienele de Euripide-Sartre, din care s-au putut recupera cîteva fragmente. Nici n-ar fi putut fi. Spun clasicitate și mă refer în mod expres la ceea ce, tocmai, nu este didactic pentru că semnificațiile se degajă, în toată complexitatea lor, prin spectacol: o armonie integratoare, un stil. Fiindcă, iată, stil personal aveau aceste montări ale lui Petre Sava Băleanu,și de regizori cu stil și cu program are nevoie, cît mai degrabă, televiziunea, pentru a deveni cu adevărat formativă în plan teatral. Și în plan social, firește.

Mi-e greu să selectez intervențiile cele mai prețioase ale actorilor, operatorilor, monteurilor, scenografilor, regizorilor și realizatorilor, chiar dacă unele dintre aceste intervenții mi s-au întipărit bine în memorie. Aș zice mai degrabă că felul atît de abil în care au fost puse în pagină de Constantin Paraschivescu a avut darul de a organiza un soi de dezbatere subterană, paralelă cu subiectul evocat, asupra destinului teatrului televizat. "Au prezentul nu ni-i mare?", cum ar zice poetul... Odată exemplul dat, și atît de limpede, el rămîne să mai fie și însușit. Nu imitat, desigur, ci luat drept ceea ce este: un bun exemplu.

■ MIRUNA RUNCAN

ORATORUL VINE DIN CER SAU DELIRUL REPETITIVITĂŢII

Théâtre National de la Colline.Denise Gence şi Pierre Dux în Scaunele de Eugen Ionescu la TVR

„Mă fascinează repetitivitatea", declară într-un recent interviu Eugen Ionescu. A istoriei, faptelor şi personalităţilor. A Temelor şi Cuvintelor, adaug eu. Eleat (în sensul de care vorbea Anton Dumitriu), nu crede în schimbări. De aici, tragismul. Nu dă soluţii, ci doar pune întrebări. Fundamentale: De ce? "De ce este lumea atît de frumoasă şi atît de atroce?"

1. La început au fost scaunele. Adică nimicul. Absenţa. La început a fost tăcerea. Apoi ei, Bătrînii, căutîndu-se. Şi Textul, despărţindu-i mereu. Pînă la dialoguri paralele, pînă la destrămarea din final a limbajului. "Semn" limpede al însingurării totale. Simptom.

Scaune multe, simple, drepte, înalte, burgheze. Scaune fără istorie. Fără relief. Împrumutate. Ca şi visele celor doi, "realitate" de împrumut: Mareşal-şef, Actor-şef, Savant-şef... Dar cine nu-i,cît de puţin, şef? Chiar dacă doar al unui bloc. Şef în spaţiul tandreţii... "Bea-ţi ceaiul, Sémiramis". Replică simplă, şi ea, dar subtilă în a marca "respiraţiile", "cadenţele" unui text ce tinde să devină, prin delirul repetitivului, sufocant. Dincolo de dispoziţia ludică a autorului, acelaşi rost îl au şi multiplele "variaţiuni" (orfan, orfelo, orfela, orfeli-la, orfeli-li etc., etc.).

2. Emblematică pentru întreaga piesă, Povestea pe care El i-o spune în fiecare seară Ei. Chiar dacă ele, cuvintele nu-i mai pot adăuga nimic, ba chiar o păstrează identică, nemişcată. Ca pe un text sacru. Ca pe o rugăciune, fie ea şi, în aparenţă, ridicolă. În fond, orezul din geamantanul "burtălăului" se risipeşte ("scurge") într-o clepsidră. Poate că-i chiar acesta Mesajul tragic pe care zeul Auctor îl pune în gura bătrînului: ""Ţi-ai risipit, îţi risipeşti viaţa... Nu-i nimic de făcut..."

3. Puţin prea "cald", prea "concret" jocul (de altfel remarcabil) al actorilor francezi. Să mă explic. Aceleaşi cuvinte, propoziţii vorbite, scrise au consistenţe diferite. (Con-textul) Pot fi "fructe" ale realului sau "exerciţii" ale sale. Drama modernă (prin Ionescu, Frisch, Gombrowicz) stă în a doua categorie. E drama "morţii" cuvintelor. "Nemişcarea" lor. Absurdul. Şi cum tonul face muzica...

4. Regizorul intervine. E dreptul lui să calce (cu stîngul) în text. Introduce în scenă, ca invitat, un om din teatru, un "maşinist", parcă. Real de data asta. "Imaginarul" e întrerupt brutal şi, mai ales, fără implicaţii ulterioare. Singurătatea nu mai e singurătate. Se va răscumpăra, zic eu, în final cînd îl va "contrazice" (convingător) pe autor. Oratorul "său" (al regizorului) va fi "semn" teatral şi nu personaj real (chiar dacă umbrit, aburos, cum sugera Ionescu).

5. "Agresiunea" pluralului.

Rinocerii - Scaunele...

Ne sperie doar "rinocerizarea" în masă. Ne angoasează aglomerarea scaunelor. Nu te poţi împotrivi cu succes "multiplului". Poţi îmblînzi un rinocer, turma te devoră. Un scaun gol, desigur, e pretext de contemplare. Cineva lipseşte. Întotdeauna lipseşte cineva (Frumoasa, Împăratul, Dumnezeu). E firesc. O pădure de scaune goale înseamnă însă o existenţă ratată. Singurătate. E îndoielnic, chiar, că în Scaunele sînt două personaje şi nu doar unul - Bătrînul.

6. Regizorul (ca mulţi, de altfel) e niţeluş didactic.

Ne "ajută" să pre-simţim de unde va veni Oratorul. Se-aude tot mai des zgomotul "neutru", cotidian al unui elicopter (prezidenţial? providenţial?). Semn redundant. "Mesagerii" (Godot,Oratorul) nu pot veni decît de Sus. Chiar dacă în "travesti". De ce nu, deci, şuieratul unui transatlantic? Disperarea unei sirene?... Căci despre asta este vorba. Despre o disperare, fie ea şi calmă.

Există în Scaunele un "ritm" ce nu trebuie contrazis.

7. Greu, foarte greu de realizat umplerea scenei pînă la sufocare cu scaune. Ideea "biciuirii" spaţiului cu reflectoare e excelentă, nu dusă însă pînă la capăt. Lumini oblice ar fi dat umbre lungi. Puternice. Ar fi micşorat scena înaltă, prea amplă. Senzaţia de catedrală, aşa cum dorea dramaturgul, trebuia păstrată pentru final. Ridicolul "deznodămîntului" ar fi fost mai pregnant.

8. Din nou sunetul. Bolboroseala surdă, colcăitoare a unui canal din apropiere. Respiraţia putredă a oraşului. Încordarea bătrînilor. Pulsează în ei acelaşi sunet fundamental, al subconştientului. Al dorinţelor. Nelinişte şi catharsis: "Bea-ţi ceaiul, Sémiramis."

9. Linişte!... A sosit Oratorul. Purtătorul Mesajului capital. Linişte!... Cutremuraţi-vă (de rîs)! Un speaker, probabil, "captiv" în ecranul unui televizor ce e coborît cu hîrzobul. Se vrea, deci, emanaţie a Cerului dar, vai, nu ne poate spune nimic. Îşi mişcă buzele grotesc, animalic, apoi trage nişte dîre groase pe sticla ecranului.

Revelaţia se amînă.

10.Actualitatea Scaunelor?...Simplu. Imaginaţi-vă că sînteţi singur... Nu-i greu. Chiar sînteţi. Deschideţi televizorul spre Cronica de seară. Aşteptaţi. Nu va bate bine al treilea, întunecatul gong şi-l veţi vedea pe Orator.

VALENTIN PETCULESCU

„UNDE FUGIM DE-ACASĂ?“

(Marin Sorescu)

* * * * *
la un spectacol eveniment

* * * *
la un spectacol ce nu trebuie pierdut

* * *
nu trebuie chiar să fugiți, dar e bine să mergeți la acest spectacol

* *
dacă tot vreți să fugiți de acasă...

*
fugiți, dar pe proprie răspundere

Numele criticilor urmează, după cum se observă, ordinea alfabetică: o „căsuță“ necompletată nu înseamnă altceva decît că spectacolul nu a fost văzut de criticul respectiv.

	IRINA COROIU	MARGARETA BĂRBUȚĂ	MIRCEA GHIȚULESCU	DOINA PAPP	LUDMILA PATLANJOGLU	MIRUNA RUNCAN	VALENTIN SILVESTRU
O trilogie antică la Teatrul Național din București	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *	* * * * *
Cine are nevoie de teatru! de Timberlake Wertenbaker la Teatrul Național din București	* * * *	* * *	* * *	* * *	* * *	* * *	* *
Cruciada copiilor de Lucian Blaga la Teatrul Național din București	*	* * *	*		*	* *	*
Afară, în fața ușii de W. Borchert la Teatrul «Bulandra»	* *	* * * *	* * * * *	* * * *	* * *	* * * *	* * * *
Ubu rex cu scene din Macbeth la Teatrul Național din Craiova	* * * *	* * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * * *
Mlaștina de Caryl Churchill la Teatrul Mic	* * *	*	*	*	*	*	
3 Havel la Teatrul de Comedie	* *	* * *	* * *	* * *	* *	* * *	* *
Opera rînjetului de Dario Fo la Teatrul «Odeon»		*			*	* *	*
Ce nemaipomenită harababură de Eugen Ionescu la Teatrul «Ion Creangă»	* *	* * *	* *	* * *	*	*	* * *
Comedia erorilor de William Shakespeare la Studioul Academiei de Teatru și Film	* *	* *	* *	*	*	* *	*
Bine mamă, dar ăștia povestesc în actul II ce se întîmplă în actul I de Matei Vișniec la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț		* *	* * * *	* * * *	* * *	* * *	* * *
Avram Iancu de Lucian Blaga la Teatrul Național din București	*	* * *	* * *	* * *	* *	* *	* * *
Păsările după Aristofan la Teatrul Național din București	* * *	* * *	* *	* * *	* * *	* * * *	* *
Merlin de Tankred Dorst la Teatrul «Bulandra»	* * *	* * * *	* * * *	* * * *	* * *	* * * *	* * * *
Legături primejdioase de Choderlos de Laclos la Teatrul de Comedie	*	*			*	* *	* *
Sinucigașul de Nikolai Erdman la Teatrul «Nottara»	* * *	* * *		* * *	* * *	* * *	* * * *
Un regat pentru un asasin de Peter Karvas la Teatrul «Nottara»	*	* * *		* *			* *
Frați întru Karamazov de Richard Crane, după Dostoievski la Teatrul Național din Craiova	* * *	* * *	* * *		* * *		
Noaptea regilor de W. Shakespeare la Teatrul Național din București	* * * *	* * *	* * *	* * * *	* * * *	* *	* * *
Cabinierul de Ronald Harwood la Teatrul Național din București	*		* * *				
Visul unei nopți de vară de Shakespeare la Teatrul «Bulandra»	* * * * *	* * *	* * * * *	* * * * *	* * * *	* * * * *	* * * * *
Deșteptarea primăverii de Frank Wedekind la Teatrul «Bulandra»	* * * *	* * * *		* * * *	* * *	* * *	* * * *
Mătrăguna de Machiavelli la Teatrul Mic	* * *	* *		* * *	* * *	* *	* * * *
Elisabeta, din întîmplare o femeie de Dario Fo la Teatrul Mic	* *	* *	* *	* * *	*	* * *	* * *
Arta Comediei de Eduardo De Filippo la Teatrul «Odeon»		*		*	*	*	*
Ospățul lui Baltazar de Benjamin Fundoianu la Teatrul «Nottara»		* * *	* * * *	* * *	* * *	* * * *	* * * *
Țiganiada după Ion Budai Deleanu la Teatrul «Ion Creangă»		* *					* * *

TRANSAVANGARDĂ LA BUDAPESTA

Cînd, în 1975, am fost pentru a doua şi ultima oară la Budapesta, am văzut toate spectacolele aflate în repertoriul **Teatrului 25** - un teatru de avangardă. Literar vorbind, o parte din textele jucate erau prelucrări, adaptări; de exemplu, o variantă ungurească a baladei **Meşterul Manole**. Din punct de vedere teatral, stilul de joc la **25** se caracteriza prin vehemenţă, acrobaţie şi o paradoxală combinaţie de esenţializare şi barochism (inclusiv muzică şi, în general, coloană sonoră aiuritoare). Din cîte am constatat atunci, discutînd cu unii şi cu alţii, de la oameni simpli pînă la intelectuali rasaţi, scriitori, artişti, teatrul acela nu plăcea nimănui. Totuşi, sala (cam de o sută de locuri) era mereu plină. După un timp, **Teatrul 25** s-a autodizolvat. Regizorul de film Jancsó Miklós era un colaborator de bază al acelui teatru de avangardă (unic pe atunci în Budapesta şi asemănător cu ceea ce am cunoscut la noi în ţară sub denumirea de "Teatru studenţesc").

Acum, o nouă trupă budapestană, denumită **Scena Independentă**, stîrneşte nostalgii avangardiste. Vreo două duzini de tineri, care n- au apucat să vadă nici un spectacol la **25**, joacă acum teatru cu o dăruire totală şi o comuniune exemplară a trupei, dar un alt tip de teatru decît cel obişnuit. În trupă sînt mulţi băieţi şi puţine fete. Ei n-au nevoie de decoruri somptuoase. Pur şi simplu, n-au nevoie de nici un fel de decor. Nici de costume speciale. Se mulţumesc cu blugii, adidaşii sau pantofii-sport, cu tricourile sau jerseurile - cu hainele lor de stradă. Folosesc rar cîte un costum teatral (ori numai elemente, anexe cu caracter emblematic) şi cîteva obiecte de recuzită. N-au nevoie nici de muzică, de coloană sonoră. Nici de ecleraj sofisticat. Nu au nevoie, în ultimă instanţă, nici de scenă. Numai de spaţiu teatral. Acesta, da, este inevitabil. Şi, cel puţin teoretic, orice spaţiu poate deveni spaţiu teatral. (În cazul lor, metafora "scîndurii" rămîne într-adevăr doar o metaforă.) După atîtea negaţii şi renunţări, ce mai rămîne? Rămîne esenţialul : un teatru fără accesorii şi fără farduri, un alt fel de "teatru sărac" (diferit de al lui Grotowski, dar nu străin de acela); un teatru care nu are nevoie decît de spaţiu teatral, de actor, de text şi de public; stabilind între aceşti termeni, secundă după secundă, relaţii vii şi **tensionate**, nu însă **violente**. Fiecare spectacol e o agresiune liniştită, iradiind dinspre actor spre text şi spre public. Instrumentele folosite sînt doar cuvîntul, gestul, mimica şi corporalitatea actorului. Patosul emfatic, psihologizarea accentuată sînt eliminate. Din Stanislavski se preia doar esenţa trăirii autentice, aceasta fiind combinată cu o anumită mecanică a mişcării, netinzînd spre complicate metafore sau compoziţii baroce, nici spre spasmele de tip expresionist, ci spre o realitate esenţială. E un mod sui generis de teatru realist, cu caracter de **studiu**, pornit în descoperirea realităţii umane, prin căutarea izvoarelor curate ale artei teatrale (peste care s-au suprapus, în timp, atîtea farduri şi glazuri). Un "teatru sărac", născut din iubire pentru puritatea teatrului, dar şi din criză, dintr-o sărăcie reală. Animatorul trupei este regizorul Ruszt József.

Iată ce mi-a mărturisit unul dintre actori, Kalocsay Miklós, despre naşterea **Scenei Independente**: "Ne-am înfiinţat în decembrie 1989, după ce ne-am desprins, prin refuz şi disidenţă, de Teatrul Naţional din Szeged. Procesul a fost lung şi complex. Regizorul nostru, Ruszt József, scrisese, în ziarul local, un articol dur la adresa conducerii teatrului, calificînd-o incompetentă şi învinuind-o că ne duce la ruină. A ieşit un scandal imens, a fost o luptă teribilă. Noi, 23 de actori, ne-am solidarizat cu Ruszt şi, literalmente, am ajuns în stradă, fără leafă, fără nimic. Apoi, ne-a sărit în ajutor Universitatea din Szeged, care ne-a oferit un club- pivniţă, unde să putem lucra. Atunci s-a născut **Romeo şi Julieta** în numai 14 zile, lucrînd de dimineaţă pînă noaptea. În ianuarie '90 a avut loc premiera. Am dat spectacole la şcoliile din Szeged (gratis!) şi în oraşele din jur, cu mare succes, în timp ce minunatul palat din Szeged (teatrul) a zăcut în adormire un an şi o lună, fără nici un spectacol. În martie am făcut un turneu la Budapesta şi acolo am întemeiat, cu adevărat, **Scena Independenta**. Pretutindeni ne-am bucurat de succes, aşa încît ne-au invitat la Festivalul Naţional de Teatru. Între timp, directorul Casei de Cultură "Vörösmarthy" din Budapesta ne-a oferit o sală mare, unde să repetăm, să facem ce vrem. Timp de o jumătate de an nu am avut salarii, nici un fel de venit, decît în urma unor spectacole, în şcoli jucam gratis (ca şi acum). Am pregătit **Tragedia omului** de Madách, spectacol pe care l-am prezentat la Teatrul "Katona József" (cînd ei erau în turneu). Cu **Romeo şi Julieta** am obţinut Premiul Special la Festival, apoi, în toamna lui '90, şi Premiul Criticii.

Toamna, era gata şi al treilea spectacol al nostru - **Passio magyar versekben** (În traducere liberă,- narativă: **Suferinţele sau patimile lui Isus, în versuri ungureşti, varianta de la Şumuleu-Ciuc**). Am amenajat sala primită, cu circa 200-220 de locuri. Intre timp, am primit o subvenţie de 12 milioane de forinţi, din care trăim şi acum. Curînd, banii se vor termina, va trebui să ne găsim un sponsor. Am avut pînă acum şase premiere, urmează a şaptea, cu **Dibuk** de Anski".

În afara celor trei premiere, mai sus menţionate, eu am văzut şi un al patrulea spectacol al **Scenei Independente, Csongor şi Tünde** de Vörösmarthy Mihály, cu ocazia turneului efectuat la Cluj, spre sfîrşitul lunii martie 1991. Am preferat, în locul recenziei spectacolelor, o prezentare sintetică a acestui tip de teatru, care, pentru mine, comunică o nostalgie a avangardei, dar el, în sinea lui, nu simte nici o nostalgie. Dimpotrivă! Căci este manifestarea unei modalităţi transavangardiste.

Ar mai fi de adăugat că aceste spectacole sînt prin excelenţă tinereşti, umorul şi ironia impregnează inclusiv tragediile, farsa face casă bună cu solemnitatea religioasă, în spaţiul teatral în formă de **U** cu actorii la mijloc.

ION CALION

TEATRUL DRAMATIC-MUZICAL "B.P.HASDEU" DIN CAHUL

ÎNTRE VODEVIL ŞI PARABOLĂ

ŢARA LUI GUFI de Matei Visniec • Regia: Mihai Lungeanu •Scenografia: Gheorghe Mosorescu.

ÎNSURĂTOARE CU BUCLUC • Adaptare scenică după Cehov de Victor Ignat • Regia şi scenografia: Victor Ignat.

Scenă din Ţara lui Gufi

Un orăşel situat la 80 de kilometri de Brăila, Cahul, are din 1987 un teatru "dramatic-muzical" care poartă numele cărturarului B.P.Hasdeu. Acesta a luat fiinţă din iniţiativa şi ambiţia unui împătimit om de teatru, Victor Ignat, actor, regizor, autor de texte, care într-o bună zi - cum zicea un confrate de la **Viaţa liberă** din Galaţi - "a plecat din Chişinău cu întreaga familie, să urmărească o stea", teatrul românesc, pe nişte meleaguri cu bogate tradiţii culturale, dar lipsite de un asemenea aşezămînt. În patru ani, colectivul a pregătit nouă spectacole (două pentru copii), primul onorînd, bineînţeles, numele de pe firmă cu o versiune originală a comediei **Trei crai de la răsărit** şi însufleţita pledoarie pentru frumuseţea limbii române, intitulată **Muntele şi valea**. O dramă istorică (**Radu Ştefan întîiul şi ultimul** de A. Busuioc), un Molière (**George Dandin**), Charles Perrault (**Motanul încălţat**), un Tudor Popescu mai puţin cunoscut la noi (**Casa nebunului**), două comedii scurte de Cehov şi basmul modern deosebit de frumos şi original al lui Matei Vişniec **Ţara lui Gufi** sînt cîteva din opţiunile inspirate ale acestui colectiv. Pentru a le prezenta, la sfîrşitul lunii martie, în apropiata Brăilă, pe ultimele două, tînăra echipă a parcurs (din motive ce ţin de alt context) 580 km.

Însurătoare cu bucluc reuneşte, deci, două comedii scurte de Cehov, **Cerere în căsătorie** şi **Ursul**, pe un pretext extras din **Căpitan în retragere**. Spectacolul, realizat în regia lui Victor Ignat, ia forma vodevilului burlesc, cu accent pe caricaturizarea tuturor convenţiilor, inclusiv a celor teatrale. Multiplicare voită a efectelor, a gagurilor, uneori pînă la exagerare; vioi, accesibil, cu umor inspirat, tot uneori. Substituirea, însă, a trăsăturilor de caracter şi a anumitor situaţii cu elemente exterioare, naive, fără motivaţie în text, aminteşte de maniera începuturilor comediei româneşti de pe vremea lăşilor lui Alecsandri. Să fie, oare, nevoie de asta pentru a obişnui publicul din zonă cu teatrul? Se pare că da. În orice caz, nu cred a fi real profit artistic pentru trupă, căci o asemenea tratare nu pune în valoare certele calităţi ale unor înzestraţi actori ca Andrei Popa, Ion Furnică, Larisa Andriuţă, Aurica Ţurcanu, Victor Celan.

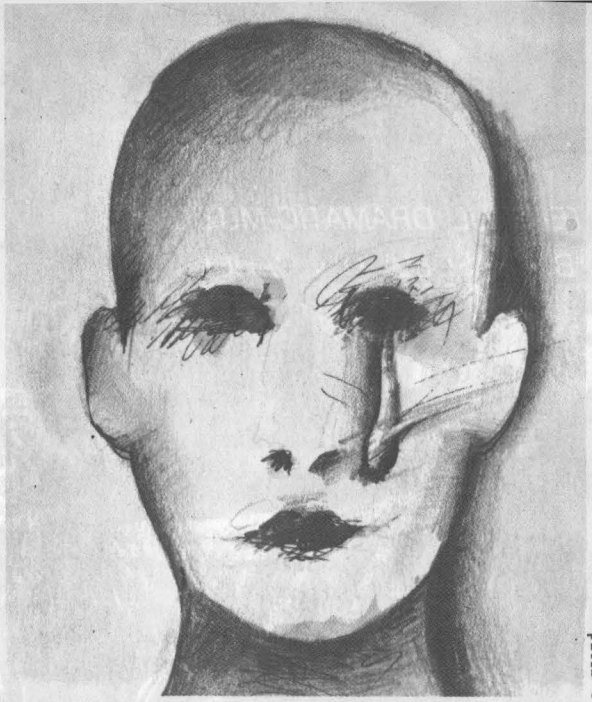
Cu totul altfel s-a înfăţişat a doua montare, dirijată de regizorul brăilean Mihai Lungeanu. Generos, textul lui Matei Vişniec derutează, poate, pe cei ce s-au grăbit să-i pună autorului o etichetă exclusivistă, încadrîndu-l numai în zona teatrului absurdului. **Ţara lui Gufi** este un basm, cu un împărat care are o fată de măritat şi fata nu vrea să se mărite, refuză peţitorii şi-i aduce la disperare pe suverani şi pe curteni. Da, dar cînd afli că împărăţia lui Gufi este cenuşie şi toată populaţia oarbă pentru că mai-marele le-a luat "culorile", că tristeţea prinţesei nu poate fi risipită de nici o glumă pentru că sufletele cenuş ii nu mai au "duh", că entuziasmul poate fi produs numai de gogoşile aduse la chioşc şi de sărbătoarea "tăierii porcilor", se deschid în basm sugestii de parabolă despre lumea contemporană. Bufonul, care vede, totuşi, cu un ochi şi Robderouă, tînărul crai care dăruieşte prinţesei vederea iar vieţii lumină şi culori fireşti, sînt, în tensiunea convenţiei dramatice, echivalente simbolice ale forţelor regeneratoare, cărora autorul le creează, cu fantezie poetică, nimb şi ecou. Piesa are frumuseţe de poem, subtilitate de spirit, măiestrie în compoziţie şi dacă n-a fost să fie jucată în premieră la Teatrul "Ion Creangă" cu ani în urmă, e cu atît mai salutară premiera ei mondială tot sub un petec de cer românesc, la Cahul.

Regizorul a lucrat cu siguranţă şi severitate, urmărind îndeosebi expresivitatea plastică a mişcării scenice. Cu mijloace simple, ingenios fructificate în decor şi costume, compoziţiile sînt grăitoare, dinamice, trădînd relaţia de supuşenie oarbă a curtenilor faţă de Gufi (Andrei Mihai Popa). Momente remarcabile creează Sofia Gruscean-Cibotaru în rolul prinţesei, care se strînge ca un melc în cochilia costumului fără contur şi devine o emoţionantă rază blondă cînd începe să vadă şi să perceapă culorile. Efect sugerat simplu, prin surse de lumină de diferite nuanţe, care transformă spaţiul amorf într-o feerie unde se văd stelele ca dintr-o navă, alunecînd pe cer într-o călătorie fantastică a bucuriei şi luminii veşnice.

C. PARASCHIVESCU

OGLINZI PARALELE

ALEGERI ANTICIPATE



a grand

În fiecare critic sau cronicar teatral cred că dospeşte, în faze diferite, un sociolog al teatrului care, fie cu program fie fără, îşi pune şi problema evaluării pieselor reprezentate la un moment dat al stagiunii. Despre cum s-a produs motivaţia opţiunii repertoriale înainte, nu are rost să insist, deşi, dacă aş face-o, s-ar putea să rezulte un studiu de caz promiţător. Determinările care intrau în joc aveau la bază un sistem de valori, dar şi de reacţii care concretizau anume strategii de răspuns la un presing extraordinar al societăţii ideologizate. Pe de altă parte, nu este mai puţin adevărat că alte tipuri de strategii urmau "să facă abstracţie" de acest presing - dacă era posibil aşa ceva?! -, şi să propună texte dramatice concretizînd alte motivaţii.

Pînă la un punct, starea problemei are ceva asemănător cu strategiile folosite de marile concerne atunci cînd cumpără sau solicită prin propriile unităţi de cercetare, noi soluţii tehnice, brevete de descoperiri, invenţii, într-un cuvînt, pe care nu le aruncă imediat în producţia de serie a pieţei decît în urma unui studiu reclamat de alegerea produsului ce urmează a fi exploatat. În acest caz însă este evident că acest studiu, de prognoză şi diagnoză al concernului, trebuie să fie apt oricînd să indice cu oarecare precizie ecuaţia de gust şi necesitate publică.

Nu aş vrea să împing o posibilă comparaţie a unor mecanisme funcţionale pînă spre o limită neacceptabilă din punctul de vedere al specificităţii fiecărui domeniu în parte. Dar în teatru, de pildă, chestiunea motivaţiei în privinţa alegerii piesei apare acum în altă lumină, oricum de altă intensitate. De ce?

Într-un fel (care?!), motivaţia alegerii piesei care urmează să fie pusă în scenă poate fi mai dificilă decît înainte cu cîţiva ani. Tendinţele de acum, cît de precis ar fi exprimate, converg spre conturarea unor strategii contradictorii sau, mai bine zis, nelămuritoare. Toată lumea, (cu excepţii lesne de bănuit) pare să fie de acord că neavînd atunci acces normal la dramaturgia străină contemporană, e bine să-l avem acum ca lumea. Noi însă ştim că lucrurile nu stau atît de simplu. Cum se alege o piesă străină contemporană ? Cît de bine cunoaşte cel care alege contextul cultural al acelei piese şi cît de dezvoltat îi este fierul prognozei şi al diagnozei pentru a pune miza corect sau măcar satisfăcător? Căci este şi aceasta o problemă ! Unui critic i se cere sfatul, cum se mai întîmplă, în legătură cu o piesă care trebuie să fie aşa şi aşa, şi criticul dă sfaturile de rigoare conform pregătirii şi competenţei sale. Eu pot să cunosc foarte bine dramaturgia cutărui autor englez sau irlandez sau german şi pot face senin recomandarea, dar este aceasta de ajuns? Eu pot fi de acord, firește, că teatrul nu înseamnă numai farmaceutica prospectare a gustului public şi că e nevoie întotdeauna şi de o doză de risc, dar în ce condiţii se produce acest fapt ?

Ar fi trebuit, poate, să încep toată discuţia de acum cu întrebarea preliminară, cît de bine este cunoscută propria dramaturgie naţională, atîta cîtă este, cît de tare este stimulat dramaturgul român de azi să scrie acum teatru aşa cum nu a putut să scrie înainte ? Cu alte cuvinte, analiza datelor de context cultural nu poate să nu ţină seama de o strategie elaborată la mai multe niveluri. Unde alegerea unei piese din dramaturgia europeană de azi este o operaţie intelectual-culturală deosebită, atunci cînd limitarea impusă de chestiunea drepturilor de autor nu devine de-a dreptul coercitivă.

Teatrul dintotdeauna a fost, este şi sper să mai fie o zonă imediată de ecou a "ordinei zilei", a ceea ce înseamnă punctele fierbinţi ale vieţii de acum. Tocmai de aceea mi se pare foarte important să aibă loc, în privinţa repertoriului, alegeri anticipate, presimţiri ale acestor puncte de tensiune. Orientările devin, astfel, complementare, căci configuraţia sezonului teatral este o geografie variabilă, dar nu aleatorie. Şi în prima situaţie - studiul de prognoză şi diagnoză, urmat de lansarea piesei corespunzătoare, şi în a doua, a alegerilor anticipate, riscul există. Cel mai dezastruos risc însă este acela al glonţului tras în gol, sperînd "ţinta".

De ce este atît de dezastruos acest risc? Poate şi pentru faptul că a veni la teatru astăzi, în condiţiile în care dorita democratizare accelerată a societăţii noastre urmează să capete alură concretă, va presupune determinări, unele, de alt ordin decît eram noi obişnuiţi să le presupunem. Intră aici în discuţie şi factori economici, loisir, ecuaţii diverse ale relaţiei dintre timpul social şi cel susceptibil de a ţi-l cheltui după pofta inimii şi multe altele. În acest "multe altele", poate şi o mult mai diversă reprezentare a fenomenului teatral în viaţa socială şi culturală.

Circulaţia valorilor în teatrul contemporan ţine cont nu numai de talentul recunoscut al actorului, dar şi de inteligenţa şi factorul uman implicate de cultura actului teatral. Reprezentarea scenică valoroasă a unei opere clasice, văzută în afara ţării ca semn românesc pus pe acea operă, poate fi concurată de crearea acelor opere scenice care "vorbesc" imediat despre contemporaneitatea vie a artistului. Despre cît ştie acel artist despre lumea sa. Căci una dintre întrebările pe care le-am auzit frecvent în ultima vreme este şi aceasta: "Dar în România ce piese se scriu acum?"

MARIAN POPESCU

CUVÎNTUL CREATORULUI

CORNEL POPESCU :

REDESCOPERIND, MEREU, TEATRUL

Spectacolul **O trilogie antică**, semnat de distinsul regizor Andrei Şerban, poate constitui un eveniment oriunde s-ar juca. Cu atît mai mult acolo unde s-a repetat şi s-a născut spectacolul. Maternitatea acestei repetate naşteri a avut norocul, favoarea, dar mai ales dreptul de a fi România.

Viaţa teatrală a acestei ţări a avut dreptul unei astfel de compensaţii, faţă de marile energii artistice descătuşate, irosite, fără ecou, în anii din urmă, cu greu parcurşi, cînd vigoarea şi forţa unei şcoli de teatru recunoscute pe plan european se stingea vizibil sub presiunea nedreaptă a forţei politice.

Am văzut acest spectacol care m-a impresionat profund, m-a surprins, m-a descurajat, relevîndu-mi golul imens de informaţie, de posibilitate, de cultură pe care l-am moştenit. Dar exact în acea noapte, după ce l-am dăruit cu cele mai frumoase gînduri ale mele despre acest spaţiu imens, care este teatrul, am început, involuntar, să-l contest. Nu prin intenţia de a-l denigra, ci prin dorinţa şi credinţa că-l vom putea depăşi; prin dorinţa şi convingerea că nu este şi nu poate fi decît una din multiplele căi ale acestei arte, iar următoarele le vom descoperi noi... adică eu, tu, el. Pentru că dacă va dispărea credinţa că fiecare dintre noi putem descoperi alte şi alte căi de exprimare şi ne vom prosterna în faţa celor - puţini, e drept - care au reuşit deja să le găsească, teatrul nostru se va stinge. Eu nu mi-aş putea permite să-mi îndemn studenţii,care se pregătesc să păşească în teatru, prietenii sau chiar colegii mai tineri, pe calea resemnării, că tot ceea ce trebuia găsit a fost găsit, şi nici pe cea a veneraţiei sau linguşirii, cum sînt mai mult decît convins că nici Andrei Şerban n-ar face-o, el însuşi fiind - cum bine îi stă unui artist de clasă - într-o continuă luptă pentru autodepăşire, după cursa, pe care cred că a cîştigat-o, cu foştii lui maeştri.

Supunerii, subordonării în artă, i-am simţit pe pielea noastră efectul; confruntarea, demnitatea, credinţa în puterea noastră de a ne depăşi, ne rămîn. In acest sens sînt de părere că, în loc să batem pasul pe loc elogiind un fapt artistic indiscutabil, e preferabil să ne regăsim dorinţa de a-l învinge prin tot ceea ce facem: actorie (iertat fie orgoliul), regie, scenografie etc.

Probabil că nu aş fi scris aceste rînduri dacă nu citeam prin ziare şi reviste puncte de vedere, umil, zic eu, subordonate unei singure idei: de neegalat! Şi nici asta nu m-ar fi deranjat, dacă ar fi fost puncte de vedere susţinute numai de comentatori (critici, istorici, exegeţi), în orice caz de teoreticieni ai artei noastre, şi nu de creatorii de bază: actorii!

În nr. 9-10 al revistei noastre, "Teatrul azi", (care, cu o nouă conducere, apare acum în condiţii grafice şi conceptuale deosebite, pentru care merită felicitări), citesc rîndurile calde şi pline de admiraţie ale unei preţuite actriţe, care m-au determinat în ultimă instanţă să vă scriu. Nu pentru a intra în polemică; nu pentru că aş pune cumva la îndoială sinceritatea şi regretul ei de a nu fi jucat în acest spectacol - regret pe care cred că îl au majoritatea actorilor noştri - ci pentru poziţia de "outsider", ca să nu spun critic, pe care a ales-o. Nu contest nimănui dreptul de a formula o opinie despre un act artistic, dar mă refer la cei care nu sînt determinaţi de obligaţiile meseriei lor să o facă, de specificul meseriei lor. Îmi pare nespus de rău, dar chiar opt din cele nouă puncte distincte care ne sînt prezentate ca resurse novatoare în acest spectacol sînt legi de bază ale şcolii româneşti de teatru. Dacă le ştim sau nu, dacă le stăpînim sau nu, dacă le aplicăm sau nu, asta priveşte respectul, profesionalitatea şi dragostea noastră faţă de teatru. Sigur că modalitatea prin care Andrei Şerban încearcă şi chiar stabileşte între noi şi antichitate un fluid nebănuit este şocantă, nouă pentru noi şi chiar derutantă, dar oricum seducătoare. Este o cale, un drum întortocheat şi presărat cu primejdii, pe care numai un talent viguros îl poate parcurge. Şi nu trebuie să uităm că acest talent a fost crescut la şcoala noastră de teatru. Ne mîndrim cu acest lucru!

Am discutat cu colegii din trupa care a realizat acest spectacol, dar şi cu mulţi alţii, care nu şovăiau să exclame: "acesta e teatrul". Îmi pare rău, nu vreau să jignesc pe nimeni, ştiu cît este de legat un actor de munca lui, de spectacolul în care joacă, dar nu poate nimeni, oricîte motive ar avea, să spună că "acesta e teatrul". Teatrul, şi nu trebuie să o spun eu pentru că o ştim cu toţii, este o sumă de vieţi, o sumă de lumi, o sumă de existenţe, o sumă de modalităţi! Ceea ce ne-a oferit cu măiestrie şi cu talent Andrei Şerban este o "seară de teatru", o propunere, şi ar fi păcat ca în infinitele seri pe care teatrul ni le va oferi în continuare să vedem acelaşi spectacol.

Din această pricină, care nu trebuie să incite la supărare, i-aş îndemna pe confraţii mei în ale actoriei - în special, dar şi pe ceilalţi creatori - să lăsăm pe seama celor ce ne observă, ne analizează, ne comentează şi care sînt o armată - temută, zicem noi - respectată, zic dînşii - să teoretizeze munca noastră, iar noi, creatorii, să încercăm să facem un pas înainte, nu prin admiraţie totală şi extaz, ci prin muncă şi dăruire faţă de acest teatru, pe care, dacă îl iubim, trebuie să-l redescoperim mereu.

OPINII

ARBORII NU CRESC ÎN PIVNIȚĂ

Teatrul este o specie literară europeană: simetrică, limpede,limitativă. Digresiunile şi descrierile, "eseistica" sau lirismul deghizat nu încap aici, necum "burţile" şi divagaţiile. Cum bine s-a spus, e arhitectură. Şi cu atît mai mult constituie o probă de foc pentru orice literatură. De la Alecsandri, prin Caragiale, Sorbul, Camil Petrescu, Mihail Sebastian, Gh. Ciprian şi poate şi prin teatrul poetic al lui Blaga şi Dan Botta, avem cîţiva dramaturgi. Am avut şi cîţiva regizori, pentru că, nu trebuie uitat, textul şi spectacolul merg mînă în mînă conform principiului vaselor comunicante.

Plecînd de la aceste premise, cum arată ultimii 40 de ani de text dramatic românesc? Cam inodor, uneori epigonic şi îndeosebi ... bulevardier de partid. Un echivalent al Cronicii de familie, al Morometilor - un echivalent dramaturgic - nu disting între anii 1948 - 1989. La "liberalizarea" din epoca deceniului al şaptelea, nu a răspuns la apel nici un dramaturg de sertar, măcar în măsura în care au răspuns prozatorii: V. Voiculescu, Ion Vinea. Sau romancierii care au apărut atunci: Nicolae Breban, Fănuş Neagu.

Există, negreşit, o foarte importantă circumstanţă atenuantă, mult mai învederată în teatru şi cinematograf decît în proză ori eseu, pentru a nu mai vorbi de poezie, al cărei limbaj simbolic prin natură a favorizat-o; aceasta e circumstanţa socială. Teatrul este prin excelenţă o artă de agora. Şi dacă regizorii, scenografii, actorii au mai reuşit să spună ori să sugereze ceva, dramaturgilor le-a venit extrem de greu, dacă nu imposibil. De aceea ne şi mîngîiem cu piesele lui Teodor Mazilu.

Pentru că în rest, retrospectiv, totul apare drept călduicel. De la meşteşugul lui Horia Lovinescu la glumele chinuite, chircite şi tocmai prin asta tragice - ale lui Ion Băieşu, autor emblematic pentru vremurile precare şi spălăcite pe care le-am trăit. Las să se odihnească în pace Baranga, care, cu satirele sale duse pînă la nivel de director-general şi ministru-adjunct, a anticipat acea mare escrocherie propagandistică din romanul românesc numită şi obsedantul deceniu, sau, în terminologia lui Caragiale, "revoluţiune cu permisiune de la poliţiune".

Dacă proza a păstrat, totuşi, măsura, decenţa, genul dramatic s- a făcut chiar porta-vocele Revoluţiei culturale din '71. Să nu uităm că Paul Everac a scris Un fluture pe lampă, piesă pe care ar putea-o reproduce revista "România Mare". Emil Cioran, socotit azi cel mai mare stilist într-o mare şi glorioasă literatură, era un personaj cu "cheie" în pamfletul neobrăzat montat la Naţional în 1972. Isprava sa îl plasează pe dramaturg la cota cea mai înaltă în antologia - destul de voluminoasă - a infamiei intelectuale româneşti.

Tematica monodică şi clişeistă a obsedantului deceniu s-a reflectat şi pe scenă. Apoi, toate acele piese şi piesuleţe livrate mai întîi prin intermediul televiziunii, marţea, în care absolvenţii erau îndemnaţi străveziu să "aleagă" catedra din comună şi nu pe aceea din oraş; şantieriştii frămîntaţi de metafizica buldozerului; stupidele pledoarii în favoarea mai-binelui care trebuie să ia locul binelui... - toate acestea ne întorceau la Costache Caragiali şi la Alecsandri, minus naivitatea acelor îndreptători de moravuri; minus buna lor credinţă de întemeietori.

Bilanţul e trist. Pentru că spectacolul a reuşit de multe ori să se strecoare - şi aici aş găsi exemple benefice nenumărate -, însă textul, nu. E greu să se dezvolte dramaturgi în asemenea împrejurări, analoge cu creşterea arborilor în pivniţă. Şi ar mai fi o circumstanţă: trimiţînd un roman sau un eseu peste graniţă, putea fi tradus şi publicat. O piesă, însă, presupune un regizor, o echipă, un teatru... Nu cunosc, în ultimii 15 ani, decît un dramaturg est- european devenit notoriu în străinătate: ascultam, la finele anilor '70, piese ale lui Havel la BBC; traduse în limba română.

DAN CIACHIR

NOI CITIM, NU GÎNDIM

Puţine probleme de interes major au făcut şi fac să curgă atîta cerneală precum, la noi, în ultimul an, chestiunea, în definitiv neesenţială în raport cu nivelul programelor, a crainicilor televiziunii. Pe de altă parte, însă, trebuie să admitem că un subiect care inflamează într-atît condeiele nu poate să nu-şi aibă importanţa lui. Oamenii aceştia, care iau în numele nostru pulsul evenimentelor şi care, prin felul lor de a fi, ne influenţează metabolismul, fac parte din viaţa noastră; chiar fără să-i vedem, le recunoaştem vocea, frazarea, ritmul interior, ticurile, şi ne grăbim sau nu către micul ecran în funcţie de turele lor de serviciu. Şi dacă feed-back-ul se realizează mai greoi, pînă la urmă "unda" acestui tăcut mesaj de răspuns al nostru ajunge totuşi la ei, fie şi prin delegaţie, sub forma (de obicei acrişoară) a cronicilor, top-urilor, telefoanelor, scrisorilor; astfel încît la televiziune se ştie cine e bine şi cine e prost receptat.

Într-o profesiune care cere nu numai pregătire culturală cvasienciclopedică, pricepere gazetărească, aplomb, ci şi o anume îmbinare specifică de calităţi omeneşti, e firesc ca, oricît de mare ar fi numărul celor ce se cred chemaţi, foarte puţini să fie aleşii. Nefiresc e, în schimb, raportul tensionat ce s-a instalat, în această privinţă, între televiziune, ca instituţie, pe de o parte (care consimte abia după un veritabil război al nervilor să retragă "acreditarea" unui angajat, ignorînd faptul că prezenţa unui purtător de cuvînt cu un comportament inadecvat distorsionează mesajul, fiind extrem de contraproductivă), şi critici, pe de alta (nevoiţi să cheltuiască prea multă energie pentru a "disloca" de pe post un neavenit, şi care, exasperaţi, răbufnesc în reproşuri lipsite de fair-play privind vîrsta şi fizicul unor doamne şi domni fixaţi parcă pentru totdeauna pe ecranul de

sticlă). Îmi închipui că, deşi cumva apărat de acest ecran, un crainic astfel "refuzat" se simte aruncat în groapa cu lei; bineînţeles, el merge vitejeşte înainte - tăria de a înfrunta o situaţie neplăcută face parte din "armamentul din dotare" al oricărui ins ce practică o meserie publică - dar la ce altceva decît la o şi mai mare încrîncenare poate duce aceasta?

Dacă s-ar accepta ideea că dialogul cu telespectatorii este un test de aptitudini pe care-l treci sau nu, fără ca prin aceasta să fii descalificat din punct de vedere intelectual, s-ar putea analiza decrispat fiecare caz în parte, ajungîndu-se la o selecţie normală. S-ar observa astfel că frumuseţea (a Deliei Budeanu, de pildă) e un atu, dar nu o condiţie obligatorie (de vreme ce Virgil Tatomir, bărbat nu din cale-afară de chipeş dar cu mintea limpede, izbuteşte să fie, în stilul său răspicat, lipsit de cochetărie, un bun crainic, conducîndu-ne direct în miezul informaţiei), că dezinvoltura e o armă cu două tăişuri (Cornelius Roşiianu zdrelindu-se în amîndouă), că cineva poate fi un excelent redactor, dovedindu-se totodată absolut incapabil să rostească în faţa camerei două fraze fără a se bîlbîi de trei ori (am chiar două nume, dar nu vreau să le dau!) şi că darurile naturale sînt distribuite de ursitoare după legi misterioase ce fac ca pentru fiecare om să existe un loc potrivit, fiind strict interzis să te aşezi pe locul altuia.

Am fi nedrepţi dacă n-am lua act de faptul că televiziunea a încercat şi pînă acum să-şi împrospăteze garnitura, lansînd şi un concurs ai cărui finalişti intră încet-încet în conştiinţa publică. Dintre ei se detaşează net Daniela Gămulescu: de la debut, ea depăşeşte tracul, frazează logic şi nuanţat, nu (prea) greşeşte pronunţia denumirilor străine; dincolo de aceste premise elementare, place prin distincţie şi ne încurajează s-o creditäm pentru momentul cînd i se vor încredinţa misiuni presupunînd o marjă de independenţă. După o intrare cam ezitantă, Anca Toader a dobîndit siguranţă, anunţînd, să sperăm, un viitor interesant comentator specializat în politică externă.

Dar cu o floare, şi chiar cu două, nu se face primăvară. Dacă "oferta" unui concurs e, mai mult sau mai puţin, produsul hazardului, criteriile selecţiei sînt hotărîtoare. Ce anume oretinde televiziunea candidaţilor la postul de crainic? Judecînd după ceea ce vedem, două lucruri: să arate bine şi (sau?) să citească fără poticneli. Evident, aici este punctul nevralgic, din moment ce a fost posibil să fie aleasă Elena Voinea, care, iată, "satisface baremul" (!) deşi este evident contraindicată prin absenţa unor date (şi prin surplusul altora). Şi aşa va fi mereu, pînă nu se va elabora testul complex ce va plasa ştacheta la nivelul care să poată fi depăşit numai de oameni cu personalitate, excepţional înzestraţi la capitole precum: inteligenţă, farmec, prezenţă de spirit, umor.

Probabilitatea de a recruta un numeros contingent de copii- minune gata formaţi fiind extrem de redusă, realist e să fie deocamdată măcar depistate asemenea calităţi, poate încă timid afirmate, şi ajutate să se dezvolte. Dar, după admitere, are loc o "specializare" interzicînd această şansă; cu excepţiile mai sus citate, fetele frumoase (Carmen Movileanu, Cristina Ţopescu, Iuliana Marciuc şi alte cîteva, pe care n-am reuşit încă să le identific), chiar dacă "citesc bine", nu sînt puse să facă gimnastică intelectuală, ci sînt tratate drept decor viu, fiind exilate fără termen în rezervaţia păpuşi : acolo, ele prezintă bluze, coafuri, cercei, titluri de filme şi tipuri de surîs; cu cît izbutesc să fie mai artificiale şi mai desuete, reprimîndu-şi tinereasca spontaneitate, cu atît vechea şcoală a fostei televiziuni dinainte de decembrie '89 recîştigă teren (spre tainica mulţumire a unora).

Din categoria cealaltă, "fără surîs", se aleg oamenii de încredere pentru pupitrul de comandă de la Actualităţi. Aici s-au statornicit tonul autoritar, aerul morocănos şi o manieră expeditivă, ce-i face pe eventualii invitaţi, rămaşi cu vorba la jumătate, să se simtă stingheriţi ca nişte musafiri lăsaţi dinadins să observe că-şi cam deranjează gazda. "Fără ipocrizie şi fără prejudecăţi", doamnelor Gabriela Neagu şi Felicia Meleşcanu le vom reproşa, în această ordine de idei, nu felul cum arată - impolitete nejustificată, date fiind ţinuta îngrijită, eleganţa, un stil al maturităţii sobre ce mai degrabă le avantajează - ci tocmai faptul că s-au făcut campioanele atitudinii mai sus descrise, particularizată într-o infinitate de nuanţe ale didacticismului antipatic. Atitudine al cărei monopol, de altfel, nu-l deţin, mai nou sositul Mircea Hamza tinzînd să se înscrie în aceeaşi filieră, deşi ar fi mult mai în cîştig dacă şi-ar mînui incontestabila inteligenţă polemică nu ca pe o ghioagă, ci ca pe o floretă. Fapt e că, datorită modului de a fi al acestor protagonişti, emisiunea capătă în unele seri o coloratură posacă, neplăcută; asistăm intimidaţi la seria anunţurilor banale, preluate fără discernămînt şi debitate de-a valma, cu aceeaşi deplasată gravitate profesorală, ca şi cum am fi nişte şcolari cu frecvenţă obligatorie, învăţaţi de bine, din cînd în cînd mustraţi pentru purtări neconforme iar către final de obicei absolviţi printr-un reportăjel anodin susţinut cu elan patetic (de preferinţă din aria isprăvilor poliţiei, dacă ziua respectivă e săracă în manifestări pioase). Peste cîteva minute, dacă cineva ne-ar lua repede, n-am prea fi în stare să răspundem: cine? unde? cînd? cum? de ce? - fiindcă totul fusese amestecat, în aceeaşi chisăliţă informaţională.

La urma urmei, cine o fi acest personaj care se ia drept actor, de vreme ce încearcă să se identifice emoţional cu subiectul, interpretîndu-l ca pe un rol? Ţeapăn, crispat cînd se ştie "în imagine", cîteodată prins de alunecarea camerei tocmai cînd se defulează în gesturi dezordonate şi schime ridicole, el, protocolarul, severul, cucernicul nostru crainic se pomeneşte pe neaşteptate suspendat în gol, deasupra abisului, ca un somnambul trezit exact cînd se află în balans pe marginea acoperişului. E deajuns o clipă de abatere a atenţiei şi, iată, ideea se frînge, pauza se cască penibil în mijlocul frazei, ca o groapă în plin bulevard, accentul logic o ia razna şi tristul adevăr iese la iveală: expresia concentrată e o mască, degeaba ne încreţim fruntea - noi citim, nu gîndim.

Cît despre ochelaristul acela isteţ şi relaxat, veşnic cu un teanc de reviste sub braţ, acela care poartă doar pulovere albe şi aduce cu Trintignant, e drept că nu se arată niciodată grăbit, dar e limpede că n-are timp de pierdut, prea le spune pe toate concis şi clar şi numai lucrurile importante. După comentariile lui colocviale, lipsite de emfază, parcă te simţi şi tu mai deştept. Partea proastă e că, nu se ştie de ce, ezită să se angajeze la TVR. Poate că nu-i place decorul din studioul Actualităţilor?

ILEANA POPOVICI

ÎNSEMNĂRI CONTRADICTORII

GEN UŞOR SAU GREU?

În artă nu există gen uşor sau greu; există doar clasificări mai mult sau mai puţin arbitrare. Fabulele lui La Fontaine - de pildă - , aceste mici şi aparent naive istorioare versificate, înfăţişează comedia umană a secolului XVII (a societăţii franceze şi a societăţii în general) într-un tablou tot atît de cuprinzător şi cu o forţă de generalizare cu nimic mai puţin percutantă decît grandioasa operă a lui Balzac, care îşi propune - şi izbuteşte să fie - pe parcursul a zeci de mii de pagini, o amplă frescă a primei jumătăţi a secolului XIX.

Un mic desen de Daumier are, în ceea ce mă priveşte, mai multă vigoare, expresivitate şi elocvenţă decît măreţia unui ulei de mari dimensiuni, precum "Moartea lui Seneca" semnat de Louis David.

●

Nici amploarea construcţiei, nici densitatea ori profunzimea ideilor nu conferă în mod obligatoriu valoare unei opere artistice. Poate că expresivitatea, rafinamentul ori subtilitatea creatorului să aibă un cuvînt hotărîtor?! Totuşi, Marivaux nu s-a putut ridica, în ciuda orgoliului său, la nivelul creaţiei lui Molière, pe care, cu un dispreţ suveran, îl cataloga drept rudimentar, simplist, grosolan.

●

În teatru, o reprezentaţie vie de commedia dell'arte e întotdeauna de preferat unor înjghebări scenice plicticoase, avînd ambiţia de a desfigura cu tot dinadinsul piese celebre semnate de marii clasici ai dramaturgiei universale.

Numai că, în ultima vreme, simpla apariţie pe scenă a unei capodopere shakespeareene este considerată un "eveniment", iar eticheta odată aplicată, orice demers critic devine implicit un act de prisos, dacă nu chiar o impietate.

De altfel, aplicat cu egală generozitate expoziţiilor de peşti exotici, apariţiilor editoriale, concertelor de muzică populară, campionatelor naţionale de popice sau unui spectacol T.V. inspirat din viaţa crescătorilor de albine, termenul "eveniment" revine în presă cu o frecvenţă din ce în ce mai halucinantă. Fenomenul ne va conduce nu numai la pierderea în timp a sensului noţiunii de eveniment, ci chiar la o răsturnare paradoxală, în care acelaşi cuvînt devine şi antonimul său; afirmaţia se sprijină pe simpla constatare că săptămînile în care nu se consemnează nici un "eveniment" devin, prin raritate, adevărate evenimente.

●

Am în faţă volumul VII din "Les voies de la creation théâtrale" - prestigioasă colecţie de studii, editată de Centrul Naţional de Cercetări Ştiinţifice din Paris. Volumul îşi propune să analizeze cele mai reprezentative puneri în scenă ale anilor '20-'30, perioadă dominată de uriaşe personalităţi regizorale ca Meyerhold, Tairov, Vahtangov, Pitoeff, Piscator, ş.a.m.d. Printre spectacolele analizate pe larg în aceste pagini - spectacole de referinţă, care au revoluţionat teatrul mondial - sînt Încornoratul magnific de Crommelynck (Meyerhold), Prinţesa Brambilla după E.T.A. Hoffmann (Tairov), Dibbuk de An-ski (Vahtangov), o dramatizare după Aventurile bravului soldat Svejk (Piscator) sau piesele expresioniste ale lui Lenormand (Pitoeff) - astăzi uitate cu desăvîrşire.

●

Nu aş vrea să se înţeleagă cumva că prin aceste simple remarci am intenţionat să pledez împotriva abordării de către teatre a marii dramaturgii universale, ci doar să consemnez un fapt aparent paradoxal, şi anume că actul interpretativ îşi poate dobîndi o valoare de sine stătătoare, uneori independentă de valoarea materialului interpretat.

10 aprilie 1977

CONTEMPORANEITATEA LUI MOLIERE SAU VIRTUOZITATEA LECTURII

Molière reprezintă pentru mine însăşi ideea de Teatru, neputînd să delimitez în existenţa sa tumultoasă unde se termină viaţa operei şi unde începe spectacolul vieţii. Personalitate complexă şi contradictorie, comediograf "periculos", elaborat şi spontan, îndrăgit de spirite alese şi aplaudat de neciopliţi, deplîns de Boileau pe motiv că s-a coborît pînă într-atît încît a contopit fără jenă arta lui Terenţiu cu cea a saltimbancului Tabarin; comediant de geniu care, datorită unei mari mobilităţi a figurii şi în special a sprîncenelor, provoca hohotele de ris ale galeriei, dar pe care un contemporan, izbit de concentrarea privirii sale, îl numea "contemplatorul", convins fiind că, sub masca-i jovială, Molière pătrundea pînă în străfundurile sufletului omenesc; acest om de o inteligenţă sclipitoare, dar rezervat şi taciturn, care decepţiona societatea galantă a epocii sale, fiind mai predispus să asculte decît să vorbească; acest filosof-moralist, pictor necruţător a tot ceea ce este ridicol în om şi în lume - acuzat de Jean Jacques Rousseau de a fi tulburat ordinea şi de a fi răsturnat sacrele raporturi pe care este construită societatea; acest măscărici admirat de Goethe pentru filonul tragic care-i străbate opera, acest spirit nonconformist, transformat de către critica universitară a secolului XIX (şi ulterior de către promotorii "realismului socialist") într-un apostol al "măsurii şi bunului simţ popular", adaptîndu-i astfel unei ideologii filistine; acest geniu deopotrivă defăimat şi sacralizat de-a lungul secolelor; acest Chaplin al secolului XVII, mi se înfăţişează astăzi ca cel mai viu personaj din întreaga istorie a teatrului; căci, spre deosebire de Shakespeare, pe care nimeni nu mai îndrăzneşte să-i conteste, Molière rămîne în continuare un autor contestat!

Din păcate, mai sînt încă destui oameni de teatru care, stimîndu-l cu condescendenţă, preţuindu-l ca pe o piesă de muzeu, se dovedesc înapoi să-i înţeleagă.

Piesele lui Molière fac parte din acea categorie de scrieri fundamentale ale umanităţii ce par atît de familiare tuturor, încît - paradoxal - creează impresia că le cunoaştem chiar fără a le fi citit!

Opera sa, în impunătoarea-i simplitate, este de o complexitate şi profunzime infinită, dovedindu-se deschisă şi parcă mai actuală ca oricînd.

Totul constă în a învăţa să-l citim! Numai că lectura operei sale e din nefericire - sau poate că din fericire - mult mai puţin comodă decît ne închipuim.

Arta de a-l înţelege şi interpreta pe Molière - ca de altfel pe orice mare clasic - presupune o virtuozitate a lecturii!

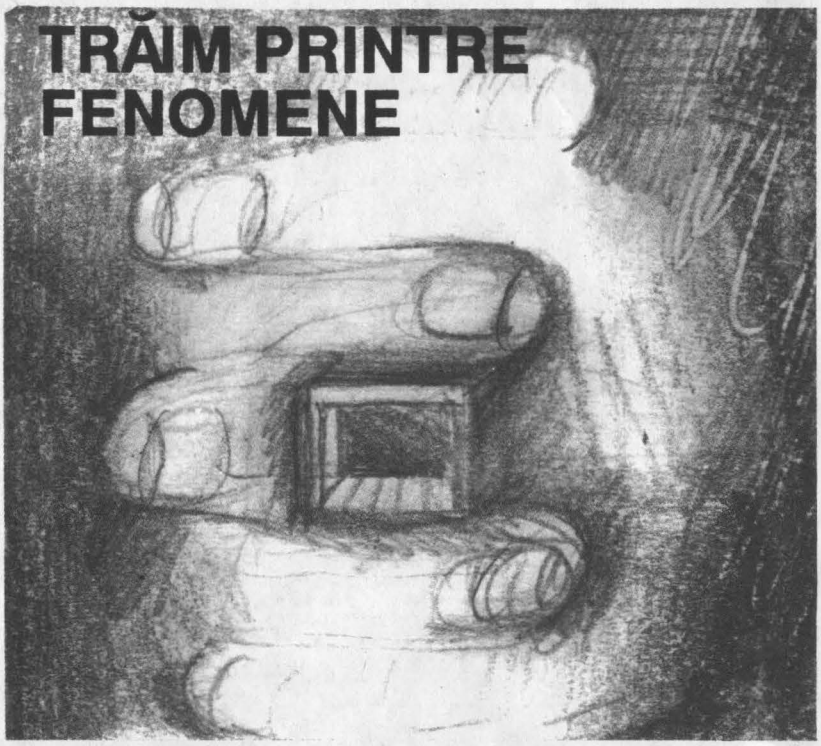
Această virtuozitate e ca un dans pe sîrmă la mare înălţime în care echilibrul instabil oscilează între confruntare şi confundare, între real şi imaginar, între vis şi realitate, între comic şi tragic, între concret şi abstract, între ridicol şi sublim.

5 februarie 1980

VALERIU MOISESCU

CIVILIZAȚIA IMAGINII

TRĂIM PRINTRE FENOMENE



a. grand

Prestigiul artei, printre atîtea alte produse ale spiritului uman, vine nu doar din calitatea numită de noi frumuseţe, ci şi din aceea, adesea minimalizată, că este un pătrunzător instrument de investigare a realităţii, de cunoaştere în esenţă a văzutelor şi, nu de puţine ori, a nevăzutelor - deopotrivă reale, aş zice "concrete", deci comensurabile. Cînd Goethe, în naivitatea lui doctă, scrie că "tot ce e viu se înconjoară cu o atmosferă", el nu face o simplă imagine poetică, în gura altuia, o banalitate de turist ce se vrea subtil, dar afirmă şi un adevăr confirmat de ştiinţa veacurilor tîrzii, beneficiare ale instrumentarului de mare fineţe, începînd cu aparatul Röntgen şi terminînd (neterminînd vreodată) cu microscopul electronic şi telescoapele cercetătoare ale spaţiilor siderale. Aparatele ultimului deceniu au pus în evidenţă că în jurul fiinţei noastre se conturează o atmosferă anume, purtătoare a mărcii personalităţii inconfundabile, o aură ca aceea a sfinţilor, deosebindu-se însă de a lor printr-o consistenţă şi putere de emisiune deloc repetabile. Mai tulburătoare decît aceste confirmări este descoperirea că, un anume timp după degradarea organismului, acea aură ("atmosferă" intuită de Goethe) continuă să-şi păstreze integritatea, "structura" inefabilă.

Nu vreau să duc mai departe inventarul descoperirilor confirmatoare ale ştiinţei (în labirintul cărora, mărturisesc, mă încurc şi-mi pierd controlul), reţin numai că intuiţia poetică nu-i străină de cea ştiinţifică, conducînd deopotrivă la descoperiri importante, de esenţă, nu doar plastice, şi mai reţin, din propria experienţă, că înseşi obiectele neînsufleţite îşi au, la dimensiuni şi grade greu de precizat, aura şi marca unicităţii lor, puterea lor de seducţie, de comunicare. Dacă această calitate le aparţine exclusiv sau se conturează doar în relaţie cu acţiunea noastră exercitată asupră-le, mă interesează mai puţin, tulburătoare sînt efectele pe care le înregistrez şi care îşi găsesc - în pagină, în silueta statuii, în liniile clădirii ridicate pe pianşetă şi, mai apoi, în spaţiu, în suişurile şi coborîşurile muzicii, în netezimea tabloului şi în adîncimea scenei teatrului - expresia exemplară, concretă ca orice expresie, inanalizabilă însă mai departe, din momentul ştergerii trăsăturilor fizice şi aparţiei farmecului, a poeziei, a înţelesurilor neaşteptate.

Geometria îmi dă răspunsuri precise privitoare la perfecţiunea piramidelor egiptene, frumuseţea şi poezia acestor monştri reproducînd tectonica paradisului se ivesc abia după ce analiza dimensiunilor şi a datelor fizice a fost consumată; Optica şi Fonologia mi-ar fi suficiente spre a înţelege ce spune şi vrea Richard al III-lea în monologul său, dar înţelesul adînc şi cutremurător al destinului acestuia abia se semnalează după ce funcţiile verbului şi ale gesticii şi fizionomiei personajului au încetat să emită; aluritoarea harababură orchestrală a Valsului lui Ravel poate fi în întregime pricepută de urechea iniţiată în tainele Acusticii, dar vraja şi abisul metafizic al capodoperei se desprind ca un abur de stampă asiată numai după ce spiritul şi-a depus armele analizei; mulţimile pestriţe tăiazuind în secvenţa cutare a peliculei Opt şi jumătate ar rămîne o simplă aglomeraţie, interesantă doar pentru ochiul plasticianului şi, poate, al sociologului, dacă după parcurgerea expoziţiei (măsurabile cu pasul şi cu bătaia inimii) n-ar asalta întreaga fiinţă cu ideea că, dincolo de nebunia formelor, a fizionomiilor, a situaţiilor anecdotice, se află bolţi de lumină îndumnezeite de duhul inanalizabil al obiectelor şi prezenţelor pornite să spună mai mult şi esenţial; fruntea şi armonia secţiunii superioare a figurii cutării crainice a televiziunii seamănă izbitor cu cele ale ilustrei Gioconda, măsurătorile antropologilor ar confirma identitatea trăsăturilor şi ale întregului, dar Gioconda şi-ar striga unicitatea inconfundabilă şi dacă un cataclism ar pulveriza materialele din care s-a întrupat şi capodopera ar rămîne o amintire. Fizica, ştiinţele exacte se întemeiază pe legi. Ce rămîne după evaluarea legilor unei opere a spiritului e fără de lege, aparţine domeniului miraculoului, dar cum nu sînt înclinat să accept miracolul înainte de a-i suspecta geneza, ţesătura inefabilă şi oportunitatea (nefiind un mistic), încîin să cred că, sub aparenţe, se află şi funcţionează un fin mecanism al întîmplărilor fericite, alcătuite tocmai de însumarea calităţilor şi mărcilor - le-am numit aură - prezente în lucruri şi fiinţe, devenite energie (să-i zicem astfel), care ni se semnalează intermitent şi ne încîntă cu închipuiri purtătoare de înţelesuri de dincolo de fire. Toată arta lumii e alcătuită din unicate, din însumări numai o dată probate într-o operă, de aici repetabilitatea procedeelor tehnice (de meşteşug) şi niciodată călcarea de către spiritul artist a aceloraşi ciape ale claviaturii. Cît de numeroase (probabil fără număr) sînt calităţile oculte ale obiectelor ! Ce ştiinţă neştiinţă a materiei de-a se ascunde sub şapte văluri spre a nu-i dibui decît cu o trudă neomenească valorile, vibraţiile, momentele de emisie limpede ! De cîteva ori în viaţă am avut norocul să întrezăresc (să presimt, să recunosc fiorul, să exclam ca înaintea

unei invenţii) momentul precipitării substanţei neştiute şi nenumite. Înălţimea artei secolului nostru (Thomas Mann şi Dali, Richard Strauss şi Brâncuşi, Varèse şi Joyce, Strehler şi Enescu, Proust şi Pallady, Arghezi şi Antonioni) ar putea fi percepută mai cuprinzător, dacă am realiza că aceşti mari creatori, mizînd pe exact aceleaşi sisteme de receptare ale contemporanilor lui Homer, Dante, Shakespeare (pe analizatorii şi efectele durerii, ale bucuriei, dragostei, visării etc.) au adăugat modestelor noastre mijloace de a capta frumuseţea şi pe acela, desigur rafinat, al conştiinţei că, dincolo de aparenţe, dar aparţinîndu-le fizic, se află, în esenţă, un fond necunoscut şi înşelător, o energie ce-şi trimite în afară numai aura ("atmosfera" învăluitoare a lui Goethe), cu care trebuie să ne mulţumim. Cu cît esenţa şi energia sînt mai puternice, (mai exact : bănuite, presimţite ca mai puternice), cu atît aura e mai consistentă, mai colorată, mai extravagantă prin varietatea elementelor care o compun, asemănătoare - pentru ca ideea să fie înţeleasă corect - unui curcubeu : avem nevoie de o mobilitate a privirii care să descompună lumina, una şi pătrunzător compactă, în toate componentele sale, ştiute îndeobşte pe degete, în realitate infinite ca număr şi valori. Pe măsură ce artele secolului nostru îşi anexează domenii tot mai întinse, înainte vreme străine ei şi ireconciliabile, lărgind panoramic, pînă la demenţă, spectacolul formelor, se îngustează şi se ascute vîrful de lance în stare să pătrundă şi să străpungă zidul de ceară (poate de beton) ce ne desparte de esenţe, de nucleul bănuit. Arta a fost dintotdeauna metafizică; ne-a fost greu să stabilim adevăratele raporturi dintre fastul formelor şi nuditatea energiei care le crea. Însuşi un spirit atît de pătrunzător ca al lui Noica s-a lăsat înşelat de luxuriantă desfrînată a muzicii, a picturii, a literaturii, considerînd-o o cursă în calea ajungerii la esenţă, o ispită pentru ocolişurile zadarnice. Curios lucru că n-a reţinut cum şi Matematica, în care avea încredere nemărginită, ştiinţă deloc austeră, utilizează aceleaşi veşminte: pentru poet, şirurile de cifre şi semne îngrămădite pe luciul unui caiet sînt picturi şi muzici de o debordantă, fantezistă spectaculozitate. Simbolurile, ca să fie luate în calcul, trebuie să zbîrnîie precum clopoţeii, trebuie să ne placă, să ne vrăjească (adică să ne amorţească puţin simţurile prea vigilente), aura sfinţilor din icoanele bizantine nu face altceva. Scuzată-mi fie apropierea : nici closetul adus în expoziţie de un Man Ray nu e obiect oarecare, e idee, şi, aş spune spre scandalizarea burghezului, lucru sfînt. Răscolind şi fotografiind rampe de gunoaie - cu maldăre de cutii de conserve şi alte ambalaje - admirabilul nostru pictor - poet Ion Dumitriu face metafizică, şi un fizician atomist l-ar înţelege demersul imediat. Dacă ne însufleţeşte ideea sfinţeniei, pe care puţini sînt chemaţi s-o întrupeze, desfrîul obiectelor nu se cuvine să ne deprime : ei ne certifică existenţa unui dincolo în însăşi epiderma pieritoare ce ni se oferă simţurilor. Pentru ce această scurtă prelegere de metafizică, sucălită în rîndurile unei reviste de artă a spectacolului ? Pentru simpla nevoie de a învedera celor ce au urmărit (sau au fost urmăriţi de) spectacolul nemaipomenit al Trilogiei antice al lui Andrei Şerban, la Teatrul Naţional, "secretele de fabricaţie...", scările, clopoţele de faianţă ale fetelor ghemuite, practicabilele, eşarfele multicolore, schelele, cărucioarele şi lecticele, garderoba divină revărsîndu-se peste mulţimi spre a le acoperi sufletele, făcliile, ştăngile, ecranele, sunetele - de la alămuri la strigătele şi lamentourile personajelor, ale corurilor-, încrucişările fanteloor luminoase, cuştile, pereţii dezgoliţi, hrubele, flancurile oamenilor ba oameni ba umbre, umbrele înseşi pe ziduri şi pe podele, cuvintele (cuvintele - obiecte), paşii auziţi şi cei neauziţi (paşi - obiecte), spectatorii transformaţi şi ei în obiecte, toate, toate, într-o desfacere ce concura expansiunea luminii, povesteau o realitate întinsă cît visul, încercau să împingă într-atît marginile lumii, încît, în spaţiul rarefiat, să descoperim nucleul, să rămînem singuri cu noi, să luăm în fugă şi vibraţie, măsura măsurii din urmă.

MIRCEA HORIA SIMIONESCU ■

PAŞNICUL OXIMORON

REFLECŢII DUPĂ O EXPOZIŢIE

Invitaţi să trecem pragul unei importante retrospective de arhitectură românească - flamurile albe din faţa sălii Dalles menţionau defilarea a unui secol de creaţie, desfăşurat între 1891 şi 1991-, ne puteam întreba ce notă dominantă va fi înlocuit triumfalismul ieftin, atît de strident, de obositor afişat la toate expoziţiile cu profil arhitectonic din anii dictaturii.

Cea dintîi, dar nu şi unica surpriză frumoasă, a fost să constatăm prezenţa unui cadru expoziţional care, marcat de succesiunea nucleelor ideatice, a sugestiilor de structuri, ba şi a anumitor concluzii parţiale, izbutea să rămînă un cadru deschis, neliniştitor, interogativ, eseistic. Dat fiind titlul revistei pe care o citiţi în această clipă, am fi ispitiţi să adăugăm şi să subliniem: teatral. Dar să nu contrazicem efortul organizatorilor, cînd tocmai refuzul închistării într-o formulă unică pare să fi fost elementul major al opţiunii respective. Să fi fost o alegere greşită? "Singurul lucru pe care oamenii îl învaţă din istorie este că oamenii nu învaţă nimic din istorie" proclamă în răspăr una dintre "legile" clasice ale murphologiei, ilustra colecţie de paradoxuri înrudite cu autohtonul haz de necaz, cu rîsu'-plînsu'. Cum stau lucrurile cînd treci de la istorie la viaţa şi neviaţa zidirilor, case, palate, mănăstiri, şcoli, spitale, teatre...? Primeam un răspuns acolo, la sala Dalles. Singura şansă a diacroniei în arhitectură este o bună asigurare a sincroniei operelor respective. Altfel spus, pe limba bunului-simţ spus, se evoluează prin comparare, nu prin distrugere, astfel că absolutizarea unui tipar odată cu nimicirea tiparelor precedente este sinucigaşă, este "chezăşia" efemerităţii, cu praful şi pulberea de rigoare. Ex nihilo nihil.

Iată reperul demn de luat în seamă, păreau a ne avertiza cei ce au muncit la reuşita retrospectivei; însă la esenţa reperului nu ţineau să ajungem prin mijlocirea apoftegmei, ci altfel. Cum? Argumentarea lăsa impresia unor paşi voit ezitanţi. Atenţie la această pereche de termeni care se bat cap în cap. Voit ezitanţi. Şiruri lungi de fotografii, tehnic impecabile, în sepia, procedeu consacrat pentru pelicula memoriei, evocau lucrarea înaintaşilor. Clădiri monumentale moştenite din zestrea anilor 1880-1910, din Bucureşti ca şi din restul ţării. De altfel o ţară încă sfîrtecată de fruntarii strîmbe, impuse de vecinătatea şi lăcomia imperiilor. Pînă una alta, în interiorul matricelor stilistice, felurite bariere începeau să se topească şi, pierzîndu-şi rigiditatea, deveneau permeabile. Eclectism, un cuvînt spălat de păcate? N-ai decît să-ţi păstrezi dubiile teoretice. Dar, cum îţi place nespus să revezi, să zicem, "Carul cu bere" (1875, eclectism de romantism neogotic) ori palatul "CEC" (1899, eclectism de şcoală franceză), îţi spui (nu te poţi împiedica a-ţi spune) că domnii Zigfrid Kofzinski, respectiv Paul Gottereau vor fi biruit tocmai prin ruperea chingilor/ canoanelor/corsetelor de obîrşie la transplantul formei în mediu românesc. Nu altfel stau lucrurile cu Castelul Peleş, ubicuitatea duhului local era prea vădită, zidirea în enclave - o iluzie.

Primele generaţii de arhitecţi autohtoni sînt totuşi (temeinic) şcoliţi la academiile Occidentului; o ocazie îi reuneşte în faţa lădoiului cu lentilă; iată deci aproape o sută de bărbaţi serioşi, purtînd pălării melon, nasturi mari la paltoanele groase cu guler de blană, încălţări cu ghetre; sînt personajele unei poze imens mărite, da, la proporţiile unui vast iconostas. Perete semnificant, căci dincolo începe, tainic, slujirea vechilor învăţături reînnoite. De astă dată în albnegru sînt admirate, fiind admirabile, creaţiile de temelie ale stilului neoromânesc. Şcoala Centrală de Fete, Palatul Comerţului din Cetatea Băniei, vila dr. Minovici, Şcoala de Arhitectură, Arhivele Statului, Ministerul Lucrărilor Publice, devenit, tîrziu, primăria Capitalei: lăcaşuri pe loggiile şi sub bolţile cărora umbra voievodală a Brâncoveanului era şi este, oricînd, mai în dreptul şi firescul ei decît silueta meschină a hîrţogarilor, toate fiind oferite culturii, nu paperaseriei... (Detaliu sentimental, am văzut cum închinarea omagială cuvenită arhitecţilor Mincu, Iotzu, Grigore şi Cristof Cerchez, Statie Ciortan, N. Gabrielescu, Petre Antonescu ş.a. luase forma unui buchet de brînduşe depus de un anonim pe bustul din bronz al ilustrului deschizător de şcoală. Tuturor, printr-unul.) Uimitor de fertilă calitativ, autodefinirea identităţii aducea sub reflector planetar valori numărate, dar reprezentative. Au fost reproduse ca atare, reluate în variate tehnici şi registre imagistice, de la albumele civilizaţiei româneşti la sărbătorile filateliei, trecînd prin ilustratele călătoare şi, de la o vreme încoace, aliindu-şi prestigiul filmului documentar. Dar mai era loc.

Pe fondul unui elan constructiv remarcabil, timpul presa cu nevoi multe, tasate, evidenţiind, în perioada interbelică, tulburări de creştere şi aritmii de vîrstă urbană critică. Profesioniştii planşetei şi-au pus atunci întrebări acute, pentru rezolvări apropiindu-şi opinia publică, sensibilizînd-o. Au fost pledoarii publicistice fierbinţi, în broşură (Horia Creangă, Marcel Iancu, Octav Doicescu), precum şi pledoarii cu fundaţii şi acoperişuri. Cum să integrezi estetic locuinţele ieftine într-un oraş al cărui centru se reclamă, tot mai vizibil, din bunăstare? Ion D. Traianescu răspundea convingător, prin casele semnate de el pe strada Ciucerului (cartierul Filantropia). Pe urmă, subtil şi brutal au intrat în zodia confruntărilor inegale."Trecutul ne urmăreşte ca o mireasmă". Şoapta incantatorie a lui G.M. Cantacuzino a fost un splendid îndemn implicit, de suflet, la ocrotirea stăruitor-graţioasă a patrimoniului, cu atît mai de preţ cu cît e mai discret, mai învăluitor, inefabil. Nici natura, nici societatea nu i-au dat, vai, meritatul răspuns comprehensiv. Cutremur, bombardamente, apoi un dirigism excesiv compromiţînd reconstrucţia, inundaţii şi iarăşi un cutremur catastrofal, în fine absurdităţi dictate de megalomanie, ostentaţie şi amatorism atotputernic, cîte avataruri figurate prin coloane frînte în istoria arhitecturii româneşti prin cinci decenii, exasperante mai cu seamă în epoca stoarcerii de capital politic "din orice"! Încă puţin, şi calamitatea capriciilor fără replică la dublul vîrf s-ar fi dovedit mai funestă decît zgîlţîirile seismice cu epicentrul în Vrancea. Încît, dacă şantier după şantier am trăit creşterea exponenţială a colosului producător de unelte capabile să scoată alt colos şi aşa mai departe, nu-i mai puţin adevărat că, pentru numeroase şi perfect evitabile jertfe de piatră străveche şi îndumnezeită, retrospectiva de la Dalles a echivalat cu un recviem fotografic. Una nu se scade din cealaltă. Căci nu barajul în formă de arc al cutărei hidrocentrale a azvîrlit departe, în chip de săgeată boantă, buldozerul pus să radă de pe faţa pămîntului cutare biserică vestită. Hipertrofierea arhitecturii industriale, bicisnica demolare de altare, în loc să denote o incompatibilitate reală, s-au înscris ca probe paralele pentru acuzarea bunului plac, excrescenţa canceroasă, anarhică, opusă atît materiei, cît şi spiritului.

Arhitecţii, în condiţii atît de vitrege, au dat lupte de ariergardă şi au ambiţionat să rămînă ei înşişi. Unii au salvat cîte o insuliţă primejduită mortal. Alţii, de asemenea aşteptînd un mai bine, au creat - poate în beneficiul capodoperei amînate - , "arhitectură de sertar", minuţios elaboratele proiecte refuzate la avizare, uneori nici măcar aduse cerberilor ierarhici. Precaritatea nobilei profesiuni sub dictatură şi-a găsit o metaforă de neuitat atunci cînd, la 14 luni după decembrie '89, au gîndit şi înfăptuit retrospectiva. Originalitate. O parte din exponatele etajului se aflau sub un tavan descojit. Tencuiala jupuită ca o piele, cărămida traumatizată ca o carne, fierul-beton împungînd ca nişte oase dislocate, conducte termice amintind un vălmăşag de viscere. Un uriaş ecorşeu al bagdadiei cu funcţia sabiei

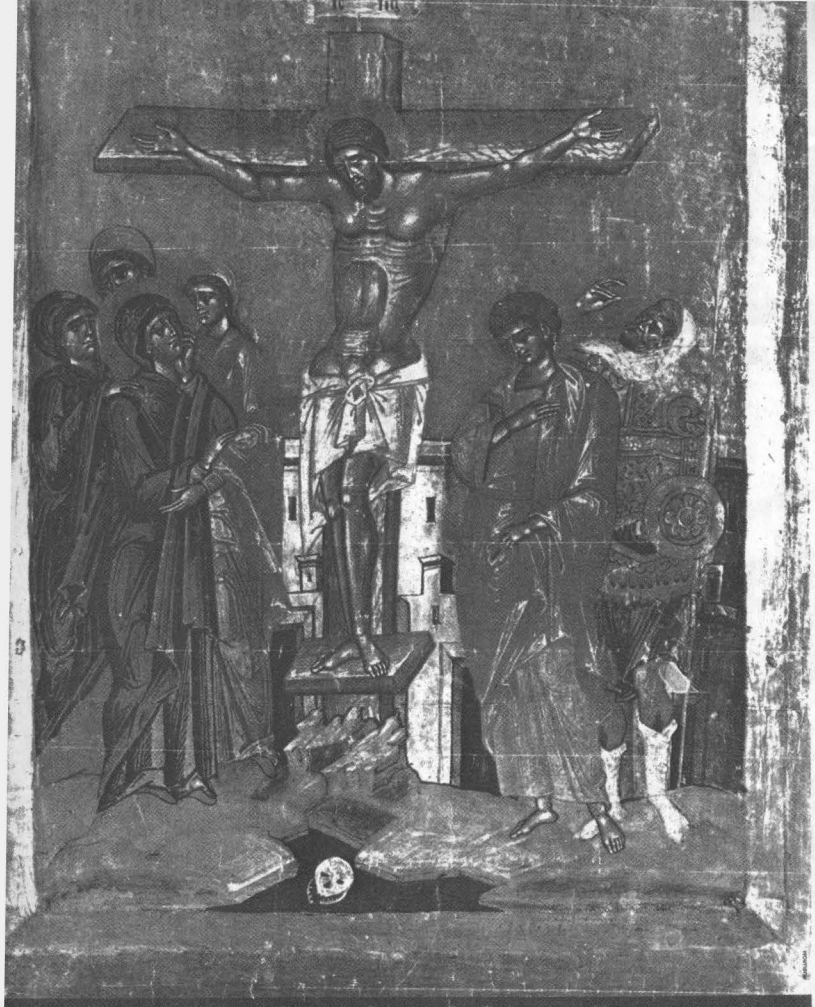
anticului Damocles! În comparaţie cu susurul firimiturilor de mortar căzînd de sus, pe machete şi pe foi de calc, fin zgomot perceput continuu, chinuitor ca picătura chinezească, ei bine, toate celelalte simboluri, inclusiv - la parter - o greoaie spirală metalică placată cu schiţe aburite, păreau atinse de un suflu mai banal.

Libertatea - ce le-a adus arhitecţilor? Deocamdată, celor stabiliţi în străinătate, dreptul de a fi citaţi, în sfîrşit, cu numele lor auctorial, pentru opera lăsată în ţară; un act de justiţie morală. E mult, e puţin? Pentru ceilalţi, posibilitatea de a face comparaţii, uneori incomode. Putem zîmbi cum vrem, voios ori pieziş, la grafia aleasă de un arhitect din diaspora românească, unul hotărît să împace sonoritatea numelui său de valah cu buclucaşa ortoepie a limbii franceze: arhitectul Petre Marinescoux. Tertip? abilitate? lehamitea momentelor ajunse pătanii? Esenţialul, altundeva. Pe lîngă multiple merite profesionale atestate prin curriculum vitae, apărea şi poza unei mici construcţii cu destinaţie comercială, abia ivită pe o stradă din Paris. La faţada aceleia, domnul Marinescoux a folosit, în anul 1990, granit sablat, aluminium anodizat, parasolar din aluminium, alte structuri metalice, vopsele de lac. De quoi rêver à Bucarest, hein? Din fericire, celor ce nu vor să se expatrieze, mai ales, le stă la dispoziţie o cu totul altă pildă. În 1939, cu prilejul Expoziţiei din New York, un grup de creatori a proiectat Casa României. Feroneria porţii, mirobolantă dantelă desigur la locul ei în Mogoşoaia, a făcut furori; actriţa Miriam Hopkins a comandat o vilă-copie la Hollywood; autorii pavilionului, arhitecţii G.M. Cantacuzino, Octav Doicescu, Petre Grant şi Mac Constantinescu, au căpătat cu toţii distincţia de onoare a oraşului cu zgîrienori. După care şi-au văzut de cariera şi de planşeta lor, acasă, bătîndu-şi iarăşi capul pentru a sincroniza habitatul bucureştean atît cu turnul Telefoanelor cît şi cu clopotniţa Patriarhiei. Plătită regeşte (ori nu), vila hollywoodiană a vedetei M.H. n-avea decît să rămînă un pui de cuc, acceptat cu mirare în cuibarul altor păsări.

"Încălzire centrală prin abur de mică presiune şi ventilăţiune prin presiune", scria Dimitrie Maimarolu pe hîrtia bleu a planurilor sale pentru edificiul Cercului Militar. Nu sună minunat? În viaţa aşezărilor omeneşti, cu accentul pe viaţă, modernizarea este, se cuvine a fi creştere organică, pe cînd bruscarea se dovedeşte pernicioasă. Dacă trecutul ne urmăreşte ca o mireasmă, rezultă că viitorul, venind la întîlnire, nu poate mărşălui ritmic, duruitor, cu genunchii neîndoiţi. Implacabilul cavaler îşi caută dulcea-i iubită, apropiindu-se de ea cu sfiala - ce riscă să pară stîngăcie - a paşilor voit ezitanţi.

ŞTEFAN IUREŞ

foto: Gheorghe Dumitru



IMAGINI ȘI AMINTIRI

La Muzeul Național de Artă s-a deschis o expoziție de icoane românești. Într-o perioadă de puternice convulsii politice și sociale, o astfel de inițiativă devine ca și necesară. De ce? Să ne tragă de mînecă și să ne atragă atenția: **Nu vă dați seama ce ridicoli sînteți!** Și noi, rușinați parcă de clocotul justițiar sau vindicativ, ne vom opri, măcar pentru o clipă, să ne mai tragem sufletele. Să realizăm efemerul zbuciumului nostru lăuntric și să ne iluzionăm, iar și iar, că doar arta, cultura, e cea care poate supraviețui mizeriilor cotidiene.

Nu știu bine și nici nu sînt sigur că eternitatea s-a născut la sat. Așa cum tot sub semnul întrebării putem pune afirmația că civilizația modernă și tehnologiile, numite azi de vîrf, sînt apanajul urbei. Că vin de la sat sau de la oraș, certitudinile noastre, atîtea cîte au mai rămas, provin din interioritatea noastră. Poate nu pentru așa ceva au fost făcute icoanele. Poate, cîndva, poate și azi, ele să însemne o cale de acces pentru dialog. Cu dumnezeirea, din ce în ce mai abstractă, sau cu noi înșine. Icoanele au ținut multă vreme loc de speranță. Numai parlamentarii din ceruri știu cîte rugăminți și iluzii, dorințe și împliniri le-au fost adresate. Pînă să devină obiecte de artă (de "patrimoniu"), au fost (și încă, totuși, mai sînt) obiecte de cult. Evoluția "genului" ne dă imaginea de ansamblu a mutațiilor produse în mentalități. Expoziția de față, adunînd doar un segment anume de timp - secolele XVI-XVIII - oferă prilejul de a panorama cîteva școli de pictură de pe întreg cuprinsul țării. Unde teme comune au fost tratate diferit în funcție de meșterii locali, în funcție de tehnici preluate sau inventate ad-hoc, în funcție de materialele folosite. Icoane pe lemn, argintate, aurite, cu diverse culori, stiluri, modalități de expresie.

Voi relata o întîmplare care nu ține propriu-zis de această expoziție, ci de o alta, de factură diferită.

Mă găseam în Lancrăm, în satul natal al lui Blaga, voiam să vizitez biserica din sat, unde tatăl poetului-filosof fusese paroh. În același timp, să văd colecția de icoane adunate de părintele Isidor Blaga de-a lungul deceniilor. Am dat de actualul - deja sînt 15 ani de atunci - paroh, părintele Lașiță, însuși vărul lui Blaga. Nu mică mi-a fost bucuria de a cunoaște un om de spirit dar și o gazdă binevoitoare. A fost mirat că știam de colecția de icoane adunată de Isidor și Simion Blaga, cu atît mai mult cu cît, din cauza unui furt, icoanele nu mai erau așezate pe pereții bisericii, ci puse la adăpost într-un dulap, în altar. Așa am avut bucuria de a privi pe îndelete unicate vechi de cîteva secole. În culori temperate pe un fond alb, cu unele accente de roșu și verde ce le individualizează. Așa cum formele geomorfe de la Rîpa Roșie - fenomen al naturii - dau, în anumite ore ale zilei, senzația de ireal.

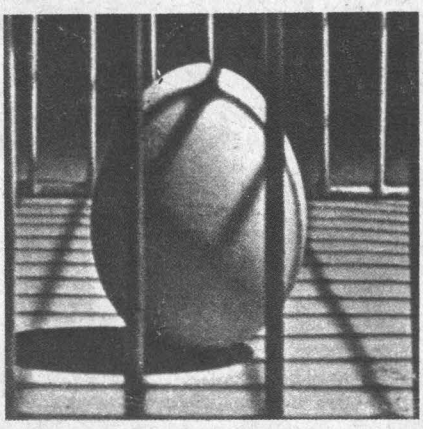
Am mai discutat cu părintele ba una, ba alta, apoi am ieșit pe uliță. Într-o poartă ședeau mai mulți bătrîni îmbrăcați "de sărbătoare". Era duminică. În tihna datinilor, tăceau. Arătau frumoși de parcă erau pictați, la rîndul lor. M-am apropiat de ei și le-am cerut apă. În așteptarea apei, însuflețit am vorbit despre Blaga, că ce mare poet a fost, filosof, profesor, mă rog, ca tot turistul entuziast și setos de "cultură", pînă cînd unul dintre bătrîni, exasperat de insistențele mele și-a luat inima în dinți și m-a pus la punct. Că o fi domnu' Blaga om mare la mine, la București, dar pentru dînșii domn Gorun, cîrciumarul, e mai important, "o făcut școală, o reparat besearica, no, oameni sîntem, nu?" Am tăcut rușinat. Una dintre icoanele aparent aflate în afara timpului vorbise. Dovadă că tăcerea uneori e de aur.

Și chiar dacă azi percepem aceste minuni pictate doar (de ce oare?) artistic, ele nu au încetat să ne neliniștească cu tăcerile lor. Prin ceea ce ele transmit, dincolo de formele aparent naive, de desenul oarecum stîngaci, de culorile, nu totdeauna frumoase, în sensul academic al execuției. Dar, cu o extraordinară forță de expresie, o acuratețe a gestului plastic care vine din credința adevărată și gîndul înalt. Marii maeștri ai secolelor trecute și-au făcut "mîna" căutînd să se supună dreptei credințe. Noi am uitat totul: ne-au rămas doar ramele; din evlavie n-a rămas decît gestul exterior, iar din frămîntarea lăuntrică, doar punerea în acord a intereselor proprii cu mijloacele adecvate de realizare.

Aș fi vrut să spun mult mai multe despre aceste minunății din expoziție. Dar nu sînt sigur că un anume exces al inteligenței nu devine ridicol în astfel de situații. Oricum, o surpriză mai mult decît plăcută. Deja a fost.

BEDROS HORASANGIAN

CU OCHIUL LIBER



POST PE POST

Înțelepciunea gospodinei universale zice că totu-i chestie de dozaj. Ai greșit cu sarea sau cu zahărul, ai uitat un ingredient sau n-ai fiert destul - gata, s-a dus naibii gustul, iar teoria populară a lui "mulți vede, puțini cunoaște, merge și așa" scontează pe un consumator care n-are termen de comparație și nici de ales.

Acuma, la noi, lumea s-a deprins cu surogate, combinații fanteziste de "ca și cum" - aprecieri superlative în genul "nici nu știi ce mănînci" sau "zici că-i pui, nu alta", icre de fasole și șnițel de varză, dacă n-ai ou pui apă cît un ou, în loc de smîntînă se poate folosi făină, în loc de făină, biscuiți pisați - totul e ca rezultatul trudei să aducă măcar la aspect cu ceva cunoscut. Și, în general, de bază e ghiveciul, combini tot ce se găsește prin casă, resturi și bucățele, n-are rost să pierzi mult timp pentru ceva care se înghite repede, cu gîndul în altă parte, că tot acolo ajung toate ("Ici tombent en ruine les beaux produits de la cuisine" - se putea citi la toaleta unui restaurant snob).

Principiile bucătăriei românești pe timp de criză s-au extins în multe domenii, deci și asupra programelor TV. Fadoarea și lipsa de varietate a meniului de cantină, scontînd pe răbdarea și pretențiile mici ale generațiilor dresate să primească ceea ce de fapt li se cuvine ca pe un cadou nemeritat și să înghită ceea ce li se vîră pe gît - ajung cu vremea să ne facă să uităm gustul hranei veritabile și savoarea băuturilor nefalsificate, să nu le mai recunoaștem, și așa muzica țigănească poate fi luată drept folclor autentic,înduioșarea la melodramele groase, drept catharsis iar sentimentul de justiție e satisfăcut cu happy-end-urile copilăroase, în care detectivul pune cătușele și citește drepturile criminalului. Asta în cazul cînd ziua are și un desert, fiindcă pe postul național se respectă cu strictețe posturile cu ghiveci gol și apă chioară - urzici, știevie, spanac -, se mai elimină toxinele, se descongestionează creierele, "contribuie jos" și nu deșteaptă înăuntru ochiul închis afară.

Sărbătoarea ar trebui să urmeze postului. Cei puțin așa e în tradiția religioasă. În tradiția televiziunii, sărbătorile se numesc aniversări, comemorări, mai nou parastase, sfeștanii, Isaiia dănțuiește, predici și festivități, totul după rețeta cu drojdie (la preț liberalizat) a "Cîntării României". Drojdia umflă cuvintele, le înmulțește în dauna imaginii, chiar la Actualități diferența față de radio e că radio-ul e mai obiectiv și mai atrăgător. Ce vezi la emisiunea de știri? Niște persoane nici măcar plăcute la chip care citesc ceea ce poți auzi mai bine formulat la radio și acoperă cu vorbe chiar scurtele imagini de la fața locului, fardînd-o cum poftesc, astfel încît ți-e solicitat mai mult auzul. Și acesta, cam după primele 20 de minute, capătă o inhibiție de protecție spre moțăială și căscat, anunțuri, reclame - cînd tu vrei să vezi ce s-a petrecut în ziua respectivă la noi și în lume, "la viu", nu tranșat, congelat, împănat. Concluziile poți să le tragi și singur, nu trebuie să ți le impună d-l Hamza și d-na Gabriela Neagu, cum făceau mai an d-nii Petre Popescu și George Marinescu, iar dacă ai schimbat pe Tanda cu Manda, măcar să arate bine.

Și fiindcă tot a venit vorba de coca cleioasă de cuvinte - mă întreb ce s-a putut întîmpla cu Ioan T. Morar, adus să împrospăteze redacția de divertisment, unde i-au dispărut hazul și originalitatea, de parcă instituția care l-a angajat ar fi o mașină de tocat talentul și de transformat, contra salariu, tot ce părea înzestrare nativă în pastă rutinată și insipidă. "Se pune capacul și se fierbe înăbușit pînă scade". Mulți îs posmagii?

Parcă ne-am cam săturat de ardei umpluți și sarmale de post, praz cu sos roșu și minciunele.Oricîte păcate am avea de ispășit, schimbarea metabolismului produsă în urmă cu atîtea luni cere alt fel de hrană. Fără ea, organismul social degenerează și naște handicapați. Iar handicapații sînt lăsați în grija străinilor caritabili, care le aduc televizoare.

ADRIANA BITTEL

coupé

● Dacă, odată ajunşi în democraţie, nu facem decît să ne lamentăm, regretînd că ni s-a luat visul democraţiei, după care tînjeam, s-ar putea ca în acest moment Teodor Mazilu să fie chiar mai actual decît Caragiale. Dar cîtă lume a citit Frumos e în septembrie la Veneţia? Şi cîte teatre joacă, acum, această piesă ? Oricum, dacă s-a putut vorbi ani de zile de "limitele" lui Caragiale, n-ar fi exclus să vină şi vremea "limitelor" lui Teodor Mazilu !

● O distinsă colegă, pentru a incrimina - într-o cronică T.V. - vulgaritatea unui spectacol ploieştean, crede că reprezentaţia ne-ar arăta prea mult "partea găunoasă a fructului oprit" !

● Vechile categorii de salarizare (nu şi de valoare) a actorilor (I, a II-a, a III-a şi a IV-a, cu care începea angajarea într-un teatru) sînt pe cale de dispariţie. Aşa cum, de altfel, e şi normal. Pînă cînd angajarea actorilor va fi şi ea oficial "liberalizată", după box-office-ul fiecăruia şi după rolul deţinut în spectacol, originalei perioade de tranziţie prin care trecem îi corespunde apariţia unor şi mai originale categorii de actori. Iar cum regizorii şi directorii de teatru, în virtutea faptului că sînt şi ei oameni, cred că au dreptul să-şi impună, la rîndu-le, propriile simpatii politice, distribuţiile spectacolelor au ajuns să se facă şi după astfel de "criterii", ţinînd de "culoarea" actorilor. Cîteva dintre noile categorii, de după decembrie 1989 : nomenclaturişti şi (pseudo)disidenţi ; care au spus şi care n-au spus versuri la televiziune; foşti C.P.U.N.-işti şi actuali F.S.N.-işti; U.D.M.R.-işti şi vetrişti ; liberali, ţărănişti, monarhişti şi liber-schimbişti; cei care fac şi cei care nu fac parte din Alianţa Civică ; cei care au fost şi cei care n-au fost în vizită la preşedintele ţării; UNITER-işti şi mai lăsaţi-mă-n pace cu UNITER-ul vostru ! Tranziţia "dulează", lista rămîne deschisă.

● "Cînd n-oi mai fi eu, o să vedeţi ce-am fost eu pentru voi !" spunea, fie-i ţărîna uşoară, biata bunică-mea. Şi a avut dreptate. Oare cu subvenţia cum o să fie, cînd n-o să mai fie ?

● De cîţiva ani, toată lumea se-ntreabă care e "secretul" performanţelor Teatrului Naţional din Craiova. Răspunsul e cît se poate de simplu. Iată, a fost singurul teatru din ţară (incluzîndu-le, deci, şi pe cele din capitală) care a venit, cu toată trupa, să-l vadă pe Ian McKellen în Richard al III-lea, cu prilejul turneului Teatrului Naţional din Londra la Bucureşti. Nu e destul ? Mai trebuie vreo altă explicaţie?

● Dacă de la ţărani fără pămînt s-a putut ajunge la pămînt fără ţărani, de ce să ne mai mire că de la actori fără teatre s-a ajuns la teatre fără actori ?

● Cîştigă tot mai mult teren "măscăricizarea" teatrului. Cei care o fac, vrînd să atragă publicul la teatru, uită că, de fapt, îl îndepărtează de teatru, atrăgîndu-l spre cu totul alte zone ale spectacolului.

● Sigur că nu pune nimeni la îndoială dragostea românilor pentru teatru. Deşi, dacă ar fi să ne aducem aminte de vorba preferată a unei actriţe din Piatra Neamţ, "unde nu-s bani, amorul trenează !"

● Să ai un regizor de valoarea lui Andrei Şerban şi să încerci să-l "conteşti" tocmai la el acasă, de pe poziţia "Gaiţelor" !

● După ce-a îndurat toate cîte le-a îndurat, nu-i da, Doamne, teatrului românesc, cît poate încă să îndure !

□ V.P.

ŞASE SURORI

Uneori (deseori?) părerile criticilor sînt din cale-afară de împărţite. Iată, una dintre producţiile actualei stagiuni londoneze a fost propusă de doi critici pentru un important premiu anual şi declarată o catastrofă de un al treilea critic.

Este vorba despre Trei surori de Cehov, în regia lui Robert Sturua, la Queen's Theatre. Clou-ul spectacolului şi, probabil, pricina controversei neobişnuit de acute este prezenţa masivă a familiei Redgrave - Vanessa, Lynn şi Jemma -, evident în rolurile celor trei surori. Cea mai importantă montare londoneză a piesei este considerată cea care a avut loc în acelaşi teatru, în 1938, în regia lui Michel Saint-Denis şi, mai ales, cu marele actor Michael Redgrave (tatăl) în Tuzenbah.

Deci, oarecum, o afacere de familie. Numai că acelaşi critic care numeşte producţia din '38 aproape perfectă, afirmă că, practic, toate invenţiile regizorului de azi sărăcesc textul lui Cehov. Il "brutalizează şi vandalizează", parcă pentru a azvîrli din lac în puţ exasperanta tradiţie sentimentalist-plîngăreaţă. Tristă soartă pentru o piesă atît de tristă, singura pe care Cehov însuşi a botezat-o dramă, între comedii ca Pescăruşul sau Livada de vişini. Din cale-afară de tristă.

□ DOMINIC NICODIM

SCENA LUMII

ULTIMELE AVENTURI ALE LUI LUCA RONCONI

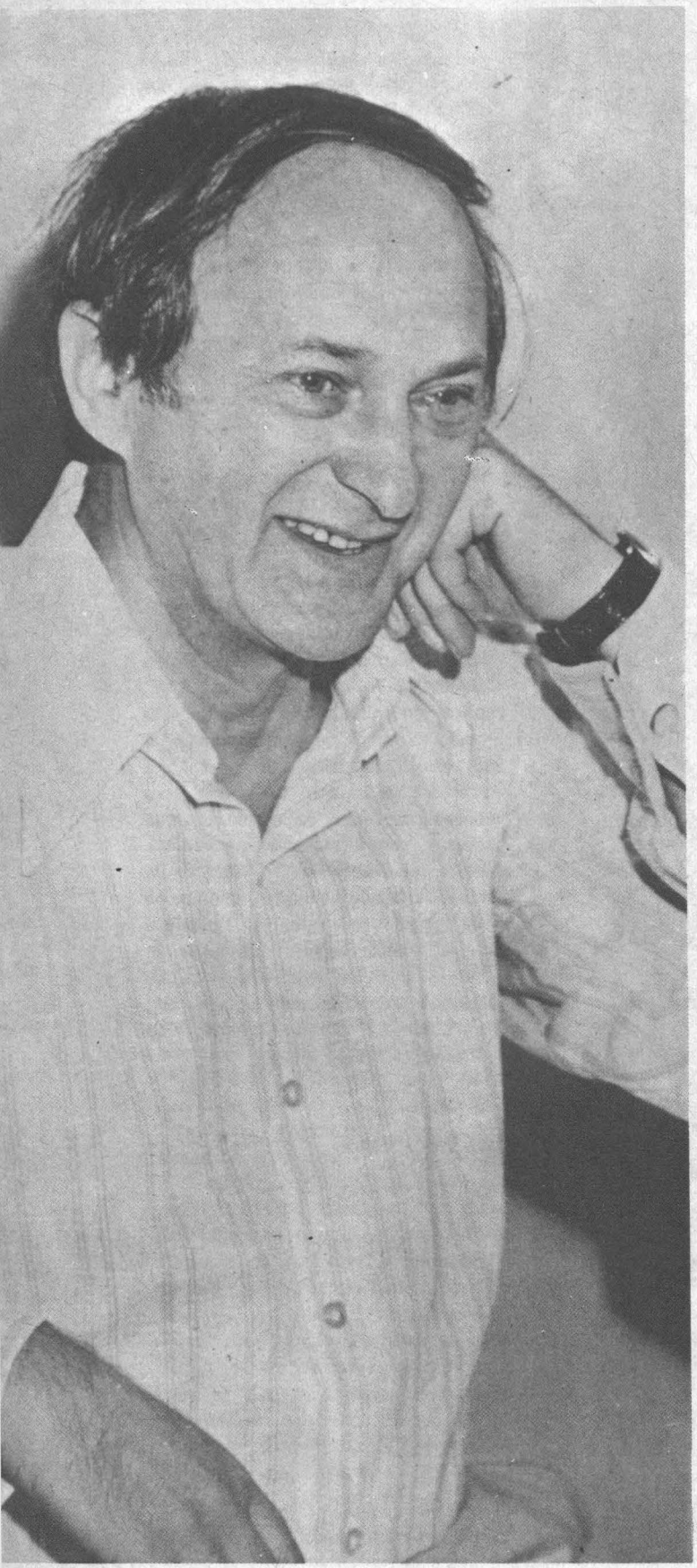
O constantă a celor peste 35 de ani de carieră ai lui Ronconi pare să fie predilecţia pentru propuneri plurivoce, printre care spectatorul să se poată mişca, alegîndu-şi sau lăsîndu-se ales de cea care corespunde puterii şi voinţei sale de pricepere. Predilecţie deci pentru o anume nedeterminare, de la care pleacă şi la care vrea să ajungă şi care altădată s-ar fi numit deschidere."Imi place să aduc pe scenă personaje care nu ştiu nimic despre raţiunile care le împing să acţioneze", spunea în 1987, în legătură cu spectacolul său **Negutătorul din Veneţia**. Presărîndu-şi producţiile cu o multitudine de sugestii ce pot provoca reacţii diferite, contradictorii chiar, Ronconi consideră că astfel obligă spectatorul să-şi definească o poziţie proprie. În 1991, cu **Ultimele zile ale omenirii** de Karl Kraus, spectatorul nu are doar a alege un sistem personal de descifrare a semnelor, ci trebuie şi să ordoneze, după propria inspiraţie, o avalanşă de secvenţe, majoritatea simultane, neconvergente, fără ghidajul unui maestru de ceremonii, care să plaseze accente, să faciliteze corelări, să selecteze nuanţe, să orchestreze un crescendo. Cinci acte, două sute de scene, patru sute de personaje încearcă să comunice aversiunea ziaristului vienez Karl Kraus (1874 - 1936) faţă de prostia distructivă şi autodistructivă a speciei umane, văzută în versiunea ei din prag de apocalips, în 1915. Aventura montării unui asemenea text - considerată practic imposibilă chiar de Kraus, ca o altă expresie de ură şi refuz - recheamă în memorie **Orlando furioso** (1969), îndrăzneală care i-a adus lui Ronconi celebritatea ca restaurator al iluziei teatrale, imensă maşinărie, "invenţie excentrică", lentilă deformantă oferind o posibilitate aparte de cunoaştere a lumii. "N-am imaginat niciodată teatrul ca fiind teritoriul privilegiat al comunicării directe, ci locul unei luări de cunoştinţă, fie ei o capcană, o iluzie", spune Ronconi. În **Straniul interludiu** de O'Neill, pus în scenă anul trecut la Torino, Ronconi încerca un studiu asupra artificiului, teatral şi psihologic, anulînd orice relaţie cu realitatea, înghe̦ţînd chipul actorului ca într-o mască, crispîndu-i gesturile ca unei marionete şi plimbînd acţiunea în timpi dilataţi, de-a lungul unui decor neschimbat. Un exerciţiu de şase ore, demontînd artaudian cruzimea raporturilor interumane, inutilitatea zbaterii omului în umbra morţii şi a implacabilităţii destinului, forţînd aşadar porţile tragediei cu o geometrie existenţială sugerînd o fatală malignitate a condiţiei omeneşti. Intr-o fostă uzină devenită spaţiu expoziţional, printre vechi locomotive, automobile, saci cu nisip ca-n tranşee, rotative, linotipuri în funcţiune etc., **Ultimele zile ale omenirii** pune actori şi spectatori în situaţia de a deambula în devălmăşie de la o secvenţă la alta, ca de la un stand la altul, într-un tîrg de mostre. Nu tensiune, nu focalizare a atenţiei : libertate totală (democraţie sau anarhie ?). Premeditată poate de regizor, în căutarea haosului dintr-o lume aflată la un pas de nebunie, haos în care însă dispar furia, disperarea, sarcasmul construcţiei polemice a lui Kraus. Spectacolul rămîne valabil ca una dintre puţinele tentative de valorificare a textului, oferit pentru prima dată în lectură publică în 1930, apoi în versiune scenică în 1964, ambele la Viena. Şi rămîne, firește, ca una dintre cele mai temerare aventuri din cariera lui Ronconi, aventuri care-i definesc fără îndoială mai bine decît declaraţiile pentru presă. Notabile totuşi.

Cei trei parteneri principali ai regizorului sînt textul, actorul şi publicul. Faţă de fiecare din ei este invitat să-şi formuleze atitudinea. Publicul, am văzut, nu e un monolit, ci o alcătuire pluricefală, eterogenă, ce trebuie lăsată să aleagă, în deplină autonomie, un tîlc propriu pentru cele văzute. Textul este adesea o traducere : Ronconi a montat, pe lîngă piesele deja pomenite, **Măsură pentru măsură** şi **Richard al III-lea** de Shakespeare, **Fedra** lui Seneca, **Orestia** lui Eschil. "Traducerea unei opere - spune el - ţine de reproducerea şi transferul de semne dintr-o cultură în alta. Montînd o

piesa de Shakespeare nu ai de-a face cu Shakespeare - el există numai în limba engleză şi în Anglia - ci cu o traducere. Curiozitatea mea de regizor constă tocmai în a examina această alunecare, a mă situa între două universuri culturale complet diferite." În fine actorul, pentru care Ronconi e văzut ca un adevărat profesor, este cel de-al doilea instrument important în aventura în care gustul riscului şi al provocării îl atrage pe regizor. Firesc, actorului i se cere o totală investire în profesia sa. "Îmi place actorul care oferă publicului rezultatul unei munci riguroase, în care şi-a angajat întreaga fiinţă; nu suport, în schimb, actorii funcţionari sau pe cei pe care i-aş numi exhibiţionişti." S-ar putea conchide că regizorul cere foarte mult, atît actorilor cît şi spectatorilor săi. Cere, se pare, foarte mult şi criticilor săi, mai ales celor muzicali, adesea scandalizaţi de libertăţile pe care şi le ia în nu puţinele sale montări de operă (**Wozzek** de Alban Berg, **Moise** de Rossini, **Traviata** de Verdi). "Opera, spune Ronconi, şi nu commedia dell'arte - obiect de arheologie - este singura formă de teatru tradiţional în Italia." În Italia, a cărei cultură îl pare lui Ronconi, spre deosebire de ceea ce se petrecea cu două decenii în urmă, marcată de o repliere asupra ei înseşi, cu o scădere a interesului faţă de restul lumii, fenomen pe care poate nu numai Italia îl înregistrează. În contrast cu discuţiile din jurul unei culturi europene, această alveolare sesizată de regizor nu-l neliniştește. Dar nici nu e prea sigur că ar fi ceva pozitiv.

DOMINIC NICODIM

Scenă din spectacolul Ultimele zile ale omenirii *de Karl Kraus*
în regia lui Luca Ronconi



ANDREI STRIHAN

TEATRUL IDIŞ ÎN ISRAEL

1. (...) In prezent, în Israel există un singur teatru idiş, a cărui activitate se desfăşoară într-un local din Yad le-Banin (dedicat memoriei eroilor căzuţi în luptă). Acest teatru are un ansamblu relativ stabil, format, în majoritate, din actori imigraţi din Europa de Est (Rusia, Polonia, România). Acestora li se adaugă un foarte mic număr de actori tineri, formaţi în ţară.

Teatrul, subvenţionat de Municipalitatea din Tel-Aviv, este condus de actorul Shmuel Atzmon, unul dintre membrii celebrei "troici" idiş: Shmuel Rodensky (decedat acum doi ani), Shmuel Segalet, Shmuel Atzmo.

În afara acestui teatru, mai prezintă spectacole (în special comedii muzicale) ansambluri sau actori profesionişti individuali, dar este vorba despre o activitate ocazională şi cu caracter itinerant, iar spectacolele au o durată limitată, în funcţie de abilitatea şi de posibilităţile financiare ale impresarului.

Existenţa acestui teatru este precară, marginală şi marginalizată: anonimă, nebucurîndu-se nici de atenţia criticilor şi teatrologilor, nici de un constant sprijin public, moral şi financiar; e un teatru al cărui slujitori se consideră copiii neglijaţi ai scenei ebraice. Singurii săi admiratori fervenţi sînt spectatorii săi, al căror număr (prin însăşi natura procesului biologic) descreşte în mod constant.

---

* ANDREI STRIHAN este profesor de istoria teatrului la Universitatea din Tel-Aviv

Viitorul este nesigur şi dezolant prin comparaţie cu un trecut care, cel puţin din punct de vedere cantitativ, dădea impresia unei minunate vigori. În anii '60 exista un număr relativ mare de teatre idiş, precum Teatrul popular idiş, Teatrul imigranţilor, Teatrul de operetă idiş, Teatrul Tineretului, Teatrul Nou, Teatrul Modern. Totuşi, în ciuda numelui lor (tineret, nou, modern), care părea să exprime o reînnoire de substanţă şi de orientare, repertoriul acestor teatre se baza pe acelaşi fond galiţian, evocînd la infinit şi cu nostalgie vremea exilului şi beneficiind de prea puţină rezonanţă în rîndurile publicului.

Deşi teatrul idiş profesionist nu există în Israel decît din 1943, bazele primului teatru evreiesc profesionist din lume fuseseră puse de către artistul şi scriitorul de origine rusă Avram Goldfaden, în 1876, la Iaşi, în celebra grădină de la Pomul Verde.

Cele dintîi manifestări teatrale idiş în Israel au avut totuşi loc la sfîrşitul secolului 19 (Zroubavel de L.Lilienblum, 1890, la şcoala Lemel din Ierusalim; Haschmonaim de Eliezer Ben-Yehuda, 1895, la Rishon le Zion; Sulamita de A. Goldfaden, 1896, la Jaffa; Uriel Acosta de Gouskov, 1898, la Jaffa). Pînă la crearea teatrului ebraic (1920), diverse ansambluri artistice de amatori au prezentat 56 de piese în idiş.

În aprilie 1983, Tel-Aviv-ul sărbătorea patruzeci de ani de existenţă a teatrului profesionist. Un drum sinuos, făcut din avansări şi retrageri, din victorii efemere şi eşecuri durabile, din luptă acerbă pentru depăşirea lipsei de înţelegere şi a inimiciţiei mişcărilor ebraice "puriste". Atmosfera epocii de început, cu iz de intoleranţă medievală, e dominată de lozinca lansată de fanatici: "Evreule, vorbeşte ebraica!". Aceşti fanatici dominau strada şi teatrul. Bande de partizani turbulenţi întrerupeau zgomotos şi agresiv orice manifestare publică în idiş. (...)

După crearea statului Israel (1948), cînd ebraica devine limba oficială, instituţiile statale încep să arate o bunăvoinţă protectoare faţă de cultura idiş şi de problemele ei.(...)

În 1974, Ministerul Educaţiei şi Instrucţiunii alocă fonduri în valoare de 15 milioane de franci pentru crearea unui teatru idiş stabil, precum şi un local provizoriu destinat funcţionării sale. Din păcate, un an şi jumătate mai tîrziu, în lipsa unui repertoriu contemporan şi seducător şi a unor actori de calitate, teatrul încetează orice activitate. Una dintre stelele scenei de atunci şi co-fondator al acestei instituţii, Shmuel Bunin, recunoaşte cu tristeţe: "În Israel nu e loc pentru un teatru idiş şi ntrucît nu există actori mari care să-l susţină şi să-l reprezinte".

Perioada următoare este dominată de iniţiativa "privată". În jurul cîtorva "stele" se adună actori-cîntăreţi care prezintă spectacole în mod ocazional; aceştia vor fi singurul factor de continuitate teatrală în idiş pînă la crearea actualului teatru la Tel-Aviv.

În iulie 1982 are loc, la Universitatea din Tel-Aviv, Congresul internaţional al teatrului idiş. Participarea masivă şi prestigioasă, nivelul aprofundat şi serios al dezbaterilor privind problemele teatrului idiş în Israel şi în lume sînt tot atîtea elemente ce mobilizează opinia publică în jurul acestui eveniment, trezind în mediile artistice şi literare idiş speranţa găsirii unor soluţii şi formule viabile. Ca urmare a acestui Congres a fost creat la Tel- Aviv, în 1987, Teatrul idiş pe care l-am menţionat mai sus.

2. Quo vadis, theatrum? Întrebare deschisă, problematică. Care sînt şansele teatrului idiş în Israel? Poate el continua să existe în sine şi prin sine, prin propriile resurse, cu toate componentele structurale esenţiale prezente, intacte, active şi dinamice? Iar nu ca un organism cu o existenţă vegetativă, hrănit artificial?

În timpul vieţii sale, relativ scurtă, a fost înmormîntat de cîteva ori. Totuşi, de fiecare dată, profeţiile a la Casandra au fost dezminţite. Dar pentru cît timp vor mai fi?

Teatrul idiş este un produs tipic european. Din punct de vedere geografic şi istoric el aparţine culturii evreieşti din diaspora ţărilor Europei de Est. De-a lungul secolelor de vagabondaj şi dispersiune, Pămîntul Făgăduinţei e perceput ca o relaţie istorică mai degrabă decît ca una geografică. Teatrul apare ca un fenomen determinat de şi circumscris unor nevoi spirituale ale comunităţilor israelite (mai ales, ale straturilor mijlocii ale acestora), comunităţi închise între frontiere impuse atît de ele însele cît şi de condiţiile sociale exterioare.

De aici, caracterul închis şi limitat al temelor tratate, ale căror surse sînt: mitologia biblică, ritualurile mistice iudaice, precum şi - mai ales - dramele vieţii cotidiene din perimetrul kleinstelditel-ului (oraşelului) evreiesc, acestea din urmă exprimate cu mult talent de către clasicii literaturii idiş (Mendele, Shalom Aleichem, Shalom Asch, A. Goldfaden etc...).

De asemenea, extensiunea repertoriului, ba chiar universalitatea sa, e strict legată de epoca în care teatrul idiş funcţionează ca teatru de stat în Rusia sovietică, Polonia, România etc. Din această vreme datează influenţa realismului psihologic rus şi, puţin mai tîrziu, aceea a expresionismului german, influenţe ce încă se mai fac simţite. (...)

Atît pentru cultura idiş, pentru limba, literatura şi teatrul său, cît şi pentru inteligheţia sa, Ţara Făgăduinţei reprezenta spaţiul fizic şi spiritual cel mai favorabil şi cel mai indicat pentru evoluţia lor liberă. Căci unde, dacă nu în ţara evreilor, cultura idiş şi, potenţialmente, teatrul idiş ar putea funcţiona în mod satisfăcător şi ar putea stabili un contact profund cu spectatorul şi cu cititorul? În elanul său utopic, inteligheţia idiş era convinsă că idişul va deveni limba oficială a ţării. Donchihotismul acestor cavaleri s-a lovit însă, chiar de la început, de o realitate şi de nişte necesităţi obiective contrare idealurilor lor, generoase dar irealizabile. Metaforic vorbind, destinul idişului, al culturii idiş îl aminteşte pe acela al evreului rătăcitor revenit în Ţara Făgăduinţei cu speranţa reintegrării totale în spaţiul regăsit, dar al cărui proces de integrare îmbracă aspecte conflictuale dintre cele mai dramatice. (...)

Lipsit de un public numeros şi fidel (singură, imigraţia masivă a evreilor ruşi ar putea, eventual, să-i prelungească existenţa), avînd un repertoriu esenţialmente melodramatic şi paseist şi o concepţie asupra jocului actoricesc neadaptată imperativelor moderne, fără sprijin financiar şi fără o viziune reală, pe scurt, lipsit de aceste componente necesare oricărei instituţii teatrale, teatrul idiş din Israel nu va supravieţui decît ca un fenomen periferic, ca un obiect de muzeu, simbolizînd nostalgia unui trecut plin de farmec, încărcat de semnificaţii nelimitate în timp.

Dincolo de starea sa actuală, teatrul idiş va continua să trăiască în memoria culturii naţionale, emblemă a capacităţilor creatoare artistice ale poporului evreu revenit în patrie după prea lunga sa peregrinare. (...)

[redacted] (Expunere prezentată la Conferinţa SMALL IS BEAUTIFUL, organizată de International Federation for Theatre Research la Glasgow, în august 1990)

PRODUCȚIA TEATRALĂ ȘI GUSTUL PUBLICULUI BRITANIC

P.W.Productions este o companie fondată în 1983 de Peter Wilson, după ce acesta a plecat de la Teatrul The Lyric Hammersmith, unde era director asociat. Prima sa producție a fost Edmund Kean, cu Ben Kingsley, în West End și pe Broadway, urmată de un spectacol cu David Kernan, la teatrul Donmar Warehouse și de alte cîteva pe Broadway, în care a lucrat din nou cu Ben Kingsley și Geraldine James. Produce Rosencrantz și Guildenstern, cu Lionel Blair, după care P.W.Productions se mută la Picadilly Theatre, care îl avea ca director pe asociatul lui Peter Wilson, Andrew Empson. Cu puțin timp în urmă, Peter Wilson a început să lucreze cu Stephen Mallatratt, a cărui piesă, Comic cuts, a și regizat-o în Southampton, producînd și o dramatizare a acestuia după romanul lui Susan Hill, The Woman in Black, avînd în distribuție doi actori de marcă ai teatrului insular: Jon Strickland și Michael Siberry. Lucrează în continuare cu actori de întîia mărime, ca Alec Mc Cowen, Peter Barkworth, John Mills, Rosemary Harris, Edward Petherbridge.

●

Rep: Domnule Peter Wilson, ca unul care lucrează în West End de șapte ani, ne puteți spune care este statutul unui producător în această binecunoscută zonă de teatru comercial a Londrei?

P.W.: În comparație cu teatrul subvenționat - unde se cere în permanență producerea de spectacole, deoarece există clădirea care trebuie folosită și făcută să rentreze financiar, și unde, dacă faci bani, nu-i faci pentru tine, iar dacă-i pierzi, nu sînt banii tăi -, principala diferență este că banii pe care-i cîștig acum, la fel ca și cei pe care-i pierd, sînt ai mei.

Rep: Deci nu lucrați cu sponsori?

P.W.: Ba da, uneori lucrez și cu sponsori. Una dintre piesele pe care le-am produs de curînd este sponsorizată în turneu, cu o altă distribuție. Este vorba de Femeia în negru, o dramatizare după Susan Hill.

Rep: Cîte spectacole produceți, în medie, la un moment dat?

P.W.: Nu mai mult de trei - e greu să produci mai multe, mai ales că, dacă vă uitați la biroul meu, compania constă din mine, directorul meu general și o secretară. Sîntem o companie mică, dar tot ce facem noi trei este rentabil. În teatrul subvenționat însă, unde există un personal mai numeros, se face mai mult. Dar eu nu doresc deocamdată să produc mai mult, fiindcă m-aș afla în situația de a face și lucruri pe care nu doresc să le fac.

Rep: Am văzut deja spectacolul cu Femeia în negru, care înțeleg că face sală plină de trei ani în West End, la Fortune Theatre, lîngă Covent Garden. Într-adevăr, deși spectacolul la care am asistat noi avea loc la vremea prînzului, în sala de 450 de locuri de-abia dacă erau vreo 20 de scaune libere. În afară de acest spectacol, ce mai aveți în program?

P.W.: În momentul de față dețin niște acțiuni în producerea unui musical și am în proiect trei spectacole, concesionate în West End pentru toamna aceasta.

Rep: Este dificilă găsirea actorilor sau a regizorilor potriviți pentru producerea unui spectacol?

P.W.: Nu. Dificultatea este să găsești textul potrivit și dramaturgul potrivit. Există însă și dificultatea de a face ceea ce vrei fără ca, totuși, să-ți pierzi banii, adică să găsești un echilibru între gustul tău și gustul publicului; și asta e o ecuație întotdeauna greu de rezolvat. Dar foarte important e să găsești texte noi - asta în primul rînd.

Rep: Aveți legături în Fringe(teatrul britanic neoficial, "alternativ" - n.r.)? Este acest gen de teatru interesant din punct de vedere al noii dramaturgii?

P.W.: Da, am avut legături în Fringe. Dar în ultimii 30-40 de ani statutul teatrului englez s-a modificat fundamental. În ceea ce privește teatrul Fringe, e ușor să montezi acolo o piesă, fie ea și prost structurată, pentru că publicul nu e deranjat dacă, de exemplu, actele se termină brusc sau dacă se sare nemotivat peste o perioadă de 2-3 ani, dacă scena n-are o formă bine definită, pentru că ceea ce îl interesează este să fie aproape de actori altfel decît sub aspect formal; este interesat de detaliu mai degrabă decît de imaginea generală a spectacolului. Rezultatul este că mulți dramaturgi care lucrează pentru Fringe nu știu să scrie genul de texte care ar putea fi puse în scenă în teatre de 6-700 de locuri, chiar 1000, pentru că nu sînt familiarizați cu forma acestui tip de spectacol, nu știu cum să-l facă pe spectator să se simtă participant la actul teatral fără ca acesta să-și dea seama. Asta înseamnă că nu întotdeauna o piesă jucată în Fringe, chiar cu succes, poate fi adusă în West End.

Rep: Ați putea trasa cîteva coordonate ideale ale unui text dramatic pe care v-ar plăcea să-l produceți?

P.W.: Ei bine, ceea ce încerc eu, ca producător, e să produc o piesă care îmi place, sperînd că le va plăcea și altora. Textele care îmi plac mie au întotdeauna ceva de comunicat, dincolo de cuvinte, dincolo de poveste; există o idee, o scînteie care arde în inima piesei. Femeia în negru, de exemplu, mi se pare că se adresează foarte mult imaginației; ea vizează însă, în același timp, legătura dintre public și actori, contribuind la crearea unei iluzii de care ambele părți sînt conștiente și sînt fericite că pot participa la ea.

Deci, dacă mă întrebați despre detalii tehnice, cîți actori mi-ar plăcea să folosesc, cîte scene mi-ar plăcea să aibă piesa, nu cred că vă pot răspunde. Știu ce tip de piesă n-aș putea produce: una cu o distribuție de 20 de actori sau una cu cinci schimbări ale decorului; aș face-o doar dacă aș găsi o soluție ingenioasă de rezolvare. N-aș monta și nici n-aș vrea să montez o piesă care nu are un fir narativ interesant. Publicul trebuie să înțeleagă ceea ce se întîmplă pe scenă; nu poți transmite lucrurile complicate așa cum sînt, în mod direct. Deci n-aș pune o piesă numai pentru că e serioasă, ea constînd de fapt în mesaje adresate de un personaj, altuia.

Rep: Problema găsirii textelor mi se pare interesantă. Cum se face totuși că și teatrul englez suferă de penurie de texte noi și bune?

P.W.: Vedeți, cred că noi avem tendința de a privi la trecut ca la o perioadă de aur, cînd piesele ieșeau cu mai multă regularitate, și de a crede că, în anii '60, avînd dramaturgi ca

Pinter, Wilson, Hare, Poliakoff, era mai simplu. Eu personal nu sînt de această părere, cred că avem şi astăzi dramaturgi de valoare, doar că piesele lor se pun în scenă în alte părţi. Dacă ai un text bun, acesta va atrage întotdeauna actorul potrivit, regizorul potrivit, căci nici un mare actor nu poate salva o piesă proastă, după cum nici un actor prost nu poate distruge în totalitate o piesă bună.

Rep: Care sînt dramaturgii pe care-i preferaţi?

P.W.: În ce priveşte dramaturgia consacrată, îmi place teatrul epic, şi nu cel impresionist. Dintre britanici îmi plac: Tom Staff, Alan Bennett, Hampton. Pinter nu mi se pare destul de interesant. Dintre americani cred că Wilson e minunat, şi Stevenson la fel. Din păcate nu am dat prea multă atenţie dramaturgiei europene.

Rep: Deci nu sînteţi interesat de dramaturgia europeană.

P.W.: Nu, nu cred că aşa se pune problema. Din punct de vedere comercial nu e suficient de rentabil. În teatrele subvenţionate aş putea produce şi texte europene, dar fiindcă trebuie să mă restrîng, orizontul meu se limitează la teatrul de limbă engleză. Fac parte din LIFT (London International Festival of Theatre), care aduce în atenţia noastră, din doi în doi ani, pentru cîte trei săptămîni, mari companii de teatru din toată lumea. Am un cuvînt de spus în Art Council şi mă interesează şi alte genuri de teatru, dar ca producător comercial nu-mi pot permite să mă ocup de dramaturgia străină. Motivul exact este că, pînă găsesc o piesă europeană care să-mi placă, pînă găsesc un traducător şi pot face demersurile necesare pentru a o produce, ar trece un an şi jumătate, timp în care n-aş realiza nici un beneficiu. Deci nu-mi pot permite aventuri financiare, dar sînt interesat de teatrul european.

Rep: Credeţi că publicul ar fi interesat de dramaturgia europeană?

P.W.: Da, ar fi. Dar pentru că există o ruptură între teatrul subvenţionat şi cel comercial, singurele companii interesate ar fi Teatrul Naţional, Royal Shakespeare Company, Teatrul Almeida sau Bush - cele care au deja o tradiţie în dramaturgia străină. Riscul lor nu e atît de mare. Unul dintre marile succese ale Teatrului Naţional, acum doi ani a fost cu o piesă de Lope de Vega, dar eu n-aş fi putut produce aşa ceva în nici un caz.

Rep: Totuşi, Lope de Vega e un clasic, nu e un dramaturg nou. Există multe texte noi în teatrul european care ar putea beneficia de o punere în scenă în Anglia, şi nu numai.

P.W.: Sigur, aveţi perfectă dreptate. Problema e să ai acel public care să-şi spună "în seara asta vreau să văd ceva nou".

Rep: Deci gustul publicului este foarte conservator?

P.W.: Nu ştiu dacă acest conservatorism e valabil numai la noi sau şi în alte părţi ale lumii. Oricum, publicul "meu", în West End, este conservator. Îi este greu să-şi imagineze că i-ar plăcea un spectacol despre care nu ştie prea multe. Nu e cazul celor care frecventează teatrele subvenţionate. În West End, însă, nu poţi face experimente. Oamenii nu vor nici măcar să riste să-şi rateze seara.

Rep: Probabil că privesc teatrul pur şi simplu ca pe o "distracţie".

P.W.: Da, dar cu toate acestea ei merg la teatru în primul rînd pentru a participa la o experienţă pe care n-o pot trăi nicăieri altundeva. O distracţie, dar o distracţie elevată. Iar această experienţă unică, a teatrului ca teatru, cred că trebuie să rămînă principala noastră preocupare.

[redacted] Interviu realizat de ALINA CADARIU

Londra, 18 februarie 1991

Cea mai recentă reprezentare londoneză a comediei "A douăsprezecea noapte" de William Shakespeare a avut loc la Playhouse, în regia lui Peter Hall.

Imaginea noastră îi prezintă pe actorii Eric Porter (Malvolio), Sara Crowe (Olivia) şi David Ryall (clovnul Feste).

Peter Stein

DUELUL TITANILOR

O CONVORBIRE ÎNTRE PETER BROOK ŞI PETER STEIN

La Festivalul "Forme teatrale '90", desfăşurat la sfîrşitul anului trecut în micile oraşe germane Wolfenbüttel şi Braunschweig şi dedicat exclusiv lui Shakespeare, două dintre spectacolele participante au purtat semnătura britanicului Peter Brook (Furtuna) şi, respectiv, a germanului Peter Stein (Titus Andronicus). Cei doi regizori, pe care critica internaţională îi plasează, în unanimitate, printre primii zece creatori de spectacol din lume, au purtat cu această ocazie un dialog despre teatru (şi mai cu seamă despre teatrul shakespearean), despre metoda lor de lucru etc. Revista germană "Theater heute" a reţinut din convorbire un fragment pe care vi-l oferim şi dumneavoastră, în speranţa că el vă va ajuta să pătrundeţi cît de cît în universul gîndirii teatrale a celor doi "titani". Poate, cine ştie, cîndva, privindu-le spectacolele, vom putea, astfel, să le înţelegem mai bine...

☐ PETER STEIN: **Ca englez, dumneavoastră aveţi norocul de a putea folosi limba originalului. Prin traducere se pierde 85 % din operă. Or, pentru mine, limbajul este baza oricărui act teatral.**

■ PETER BROOK: **Shakespeare este un dramaturg care a izbutit ca nimeni altul să fixeze ca viziune foarte multe aspecte contradictorii ale realităţii - viaţa în formele ei de manifestare vizibile şi ascunse. Regizorul trebuie să încerce să pătrundă în text, să arate aceste realităţi, fără însă a le interpreta. Eu văd această muncă mai degrabă ca pe aceea a unui dirijor care depistează structurile unei anumite muzici.**

Teatrul elisabetan înseamnă pentru mine descoperirea spaţiului gol. Un loc deschis pentru reflecţii asupra vieţii. Noi am numit asta odată joc-pe-covor: îl poţi întinde oriunde şi poţi juca. Asta înseamnă libertate absolută; nu există nici o introducere şi nici un deznodămînt. Poţi spune "sîntem pe mare" şi eşti pe mare; "sîntem în pădure" şi eşti în pădure. Piesele nu trebuie să urmeze reguli logice, ci trebuie să se mişte

între lumea interioară şi cea exterioară. Nu mă interesează fundalul istoric. Cu siguranţă n-am citit mai mult de trei cărţi despre Shakespeare.

☐ PETER STEIN: La mine e altfel. Eu simt o lipsă î n contactul cu lumea lui Shakespeare şi, din această cauză, o lipsă în imaginaţie, aşa încît trebuie să mă informez cît mai temeinic cu putinţă. Şi asta începe întotdeauna cu lectura originalului; apoi încerc să găsesc o traducere(...). Oricum, trebuie să schimbi şi să explici unele lucruri. Din A DOUĂSPREZECEA NOAPTE nu se înţelege, în general, cam 50 %. Dacă actorii mă întreabă ce înseamnă cutare lucru, trebuie ca mai întîi să cunosc eu foarte bine chestiunea. Pe dumneavoastră nu vă întreabă niciodată actorii "ce înseamnă asta?"?

■ PETER BROOK: Niciodată! Mi-e tot timpul teamă că din asta ar ieşi teatru literar. Asta e influenţa înspăimîntătoare a universităţilor. La naiba cu Oxford şi Cambridge! Îngrozitoare, această obsesie a textului, asta îi conduce pe actori doar la a rosti cuvintele precum crainicul de la telejurnal. În plus, nu trebuie în nici un caz să începi repetiţia cu o idee anume în cap; ideea se iveşte în timp ce lucrezi asupra structurii unei piese. O dramă trebuie descoperită împreună cu actorii, altfel ea rămîne hîrtie moartă.

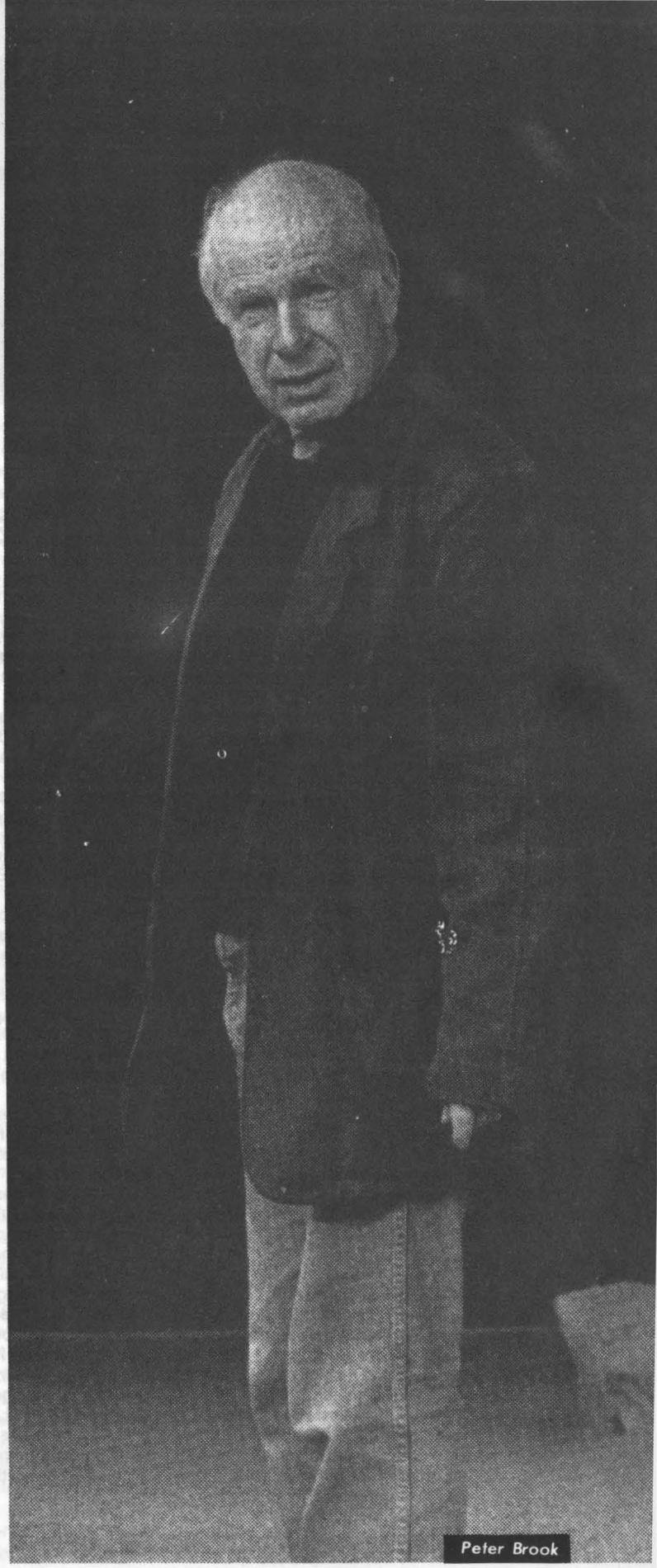
☐ PETER STEIN: Eu nu sî nt atî t de tare î mpotriva Oxford-ului şi a Cambridge-ului, a oamenilor care-şi tocesc pantalonii şezînd şi gîndind, ei chiar mă pot ajuta ca regizor. Nu resimt textul ca pe o materie moartă, chiar dacă teoreticienii n-au nici cea mai mică idee despre felul în care o piesă capătă viaţă în teatru.

■ PETER BROOK: Ş i eu găsesc interesante aceste informaţii, dar faptul că mi-e cunoscut fundalul social al lui Shakespeare nu mă ajută în repetiţii. Jean-Marie Straub (regizor de frunte în mişcarea "noul film german" din anii '70-'80, n.t.) a făcut un foarte frumos film despre Bach cu tot acest "context", dar asta nu mă face să aud mai bine muzica lui Bach. Pe mine mă interesează mai mult calităţile emoţionale ale omului, care nu s-au schimbat de mii de ani. Dacă însă porneşti de la ideea că omul e un produs al timpului său, asta e, desigur, o cu totul altă discuţie.

☐ PETER STEIN: Dacă ş tiu mai mult, pot ş i să aud, să văd şi să înţeleg mai bine.

■ PETER BROOK: Ca regizor, te î ntorci mereu la punctul numit interpretare. Problema nu e însă dacă eşti sau nu de acord cu o persoană. Shakespeare scrie despre lucruri fundamentale. La el e vorba despre relaţia dintre ordine şi haos. Asta merită să fie descoperit. Trebuie să le recunoşti tuturor caracterelor întreaga lor îndreptăţire,actorul nu trebuie să le supună propriului său fel de a vedea lucrurile. Teatrul trebuie să le aducă la viaţă, dar nu să încerce să le explice. Prospero e Prospero. Basta.

☐ În românește de ANCA BUCURESCU
după "Theater heute" nr.1/1991



Peter Brook

coupé

DEPĂŞIREA HANDICAPULUI FIZIC

De la bîlbîiala viitorului mare orator Demostene încoace, exemplele de oameni care, cu o încredere în sine şi cu o perseverenţă extraordinară, au înfruntat dificultăţile fizice, congenitale sau dobîndite, au fost multiple şi în cele mai felurite domenii: pictori sau scriitori atinşi de miopie avansată sau suferind de pareze ale mîinii, compozitori surzi,dansatori cu piatfus, aproape orbi etc. Uneori, înseşi maladiile respective au determinat originalitatea creaţiei unor El Greco sau Rembrandt. De cele mai multe ori, ele n-au putut împiedica geniul năvalnic al unui Beethoven sau Luchian să se manifeste.

O diformitate surprinzător de răspîndită în rîndul slujitorilor Terpsihorei este scolioza. Dacă la noi în ţară unui copil i se detectează neregularităţi ale coloanei vertebrale (curburi laterale), el este automat respins la examenul de selecţie pentru liceul de coregrafie. Nu acelaşi lucru se întîmplă în Statele Unite, de exemplu, unde s-a cristalizat o adevărată industrie de remodelare a corpului, prin diferite metode şi tehnici de cultură fizică medicală. Este cunoscut cazul lui Wendy Whelan, care în ciuda dublei curburi a coloanei, de 40 de grade, a absolvit liceul de coregrafie din Louisville, devenind solistă a lui New York City Ballet, una dintre importantele companii de acest gen din SUA.

Tratamentul a însemnat pentru ea săptămîni de spitalizare, imobilizată în atele care aplică o tracţiune fixă între partea posterioară a craniului şi pelvis, crescînd treptat de la 4 la 7 kg, perioade alternînd cu altele petrecute acasă, într-un corset special, la început tot timpul, apoi scos în orele de antrenament, iar după cîţiva ani purtat numai noaptea. În cazul scoliozei, alternativa era intervenţia chirurgicală, soluţie implicînd dezavantajul că, sudîndu-se vertebrele, se reducea considerabil flexibilitatea trunchiului.

Dar acesta nu e "sfîrşitul fericit al poveştii", pentru un pacient cu scolioză. Durerile revin cînd corpul este suprasolicitat, iar tratamentul trebuie reluat. Whelan urmează acum un program de terapii şi exerciţii de ultimă oră, numit "body mirroring" ("oglindirea corpului"), pe care alţi colegi de-ai ei l-au suportat cu greu (unii vomau, alţii leşinau), dar care s-a dovedit eficient în atingerea marii ei ambiţii - a putut sta dreaptă, pur şi simplu.

Exemplul vorbeşte de la sine: ceea ce considerăm în mod obişnuit ca un handicap de nedepăşit îşi poate găsi antidotul atunci cînd pasiunea artistului se întîlneşte cu competenţa terapeutului.

ŞAPTE DECENII DE VIAŢĂ DĂRUITE SCENEI

Aflată azi în pragul celei de-a 83-a aniversări, Marina Timofeeva Semionova, cea mai mare balerină din generaţia ei, a fost eleva favorită a Agrippinei Vaganova, a cărei metodă de predare defineşte principiile clasicismului rus.

După ce s-a retras de pe scenă, în 1950, devenind ea însăşi profesoară, a modelat şi condus carierele multor balerine celebre, ca şi pe cele ale tinerelor talente în plină afirmare. Încă mai călătoreşte cu Bolşoi-ul, pe ale cărui prim-soliste le antrenează; a participat la turneul în SUA din vara anului 1990. Acasă, Semionova conduce zilnic ore de antrenament la Bolşoi şi la GITIS - Institutul de Stat pentru Arte Teatrale. Profitînd de epoca de glasnost, şi-a deschis propria ei şcoală de balet - Studioul Marina Semionova.

Născută la Sankt Petersburg în 1903, a fost primită la Academia de balet condusă de A.Vaganova, mai mult în glumă, la sugestia junelui-prim Viktor Semionov de a o accepta pentru "perpetuarea numelui Semionov pe scena rusă".

La 17 ani, Semionova a fost primită în compania Mariinski, unde a progresat rapid, dansînd toate rolurile solistice importante.

Din 1930, destinul său s-a identificat cu cel al teatrului Bolşoi, mai întîi ca interpretă, apoi ca pedagog.

A fost balerina favorită a lui Stalin, pe care-l distra dansînd dansuri bărbăteşti gruzine şi georgiene; ceea ce n-a împiedicat arestarea celui de-al doilea soţ al ei, în timpul epurărilor din anii '30, şi pieirea lui undeva în gulag.

Din păcate, nu există nici un film cu Semionova la apogeul carierei sale, ci doar un fragment din Lacul lebedelor de prin anii '40, cînd, deşi devenise plinuţă, se remarca printr-o graţie regească şi o mare uşurinţă în execuţie.

"PEER GYNT" ÎN RITM DE ROCK

Cunoscuţi în Europa pentru montările lor cu Macbeth şi Medeea, regizorul japonez Yukio Ninagawa şi trupa sa "Toho" sînt acum autorii unei producţii situate la antipod, purtînd totuşi marca inconfundabilă, de mare forţă vizuală, a creatorului celor două spectacole de tragedie. Este vorba despre un Peer Gynt adresat tineretului japonez şi la care acesta vine cu entuziasm imens: atmosfera în sală e cea a unui concert rock. De altfel, în rolul lui Peer apare un tînăr star al muzicii pop din Japonia, Ken'ichi Okamoto. Spectacolul include muzică, numere de dans în stil disco, pantomimă, proiecţii pe un ecran sugerînd jocurile video, rezolvări comice ale unor scene pe care teatrul occidental le vedea dramatice sau chiar tragice. În ciuda acestui limbaj, sensurile grave nu se pierd şi, datorită lui, se comunică unui public adolescent, altfel opac la "mesaj". Ninagawa pare să sugereze că viaţa poate într-adevăr să semene cu un trepidant joc video dar că, dacă nu-ţi găseşti în ei propria umanitate, eşti pierdut. Prin fumul străbătut de reflectoare, în decorul de basm ilustrat, în atmosfera romantică pe care o compune muzica (una din teme îi aparţine binecunoscutului nouă Ennio Moricone), printre toate accesoriile evocînd lumea hipertehnicizată, familiară adolescenţilor japonezi, replicile lui Ibsen se aud totuşi.

VIVIA SĂNDULESCU

D.N.

CHESTIONARUL TEATRUL AZI

PRIMIM LA REDACȚIE

- Cum v-ați procurat revista (abonament, chioșc de difuzare a presei, difuzori particulari)?
- Urmăriți cu oarecare regularitate publicistica teatrală?
- Ce articole v-au interesat în mod special în revista noastră? (interviuri, cronica dramatică, informațiile externe).
- Aveți de formulat observații cu privire la:
- opiniile exprimate
- stil
- ilustrație
- grafică?
- Apreciați în mod deosebit contribuțiile unui anume autor?
- Ce subiecte ați dori să trateze revista?
- Cît de des mergeți la teatru?
- Urmăriți programul vreunui anumit teatru?
- Ce fel de spectacole v-ar interesa astăzi?
- Credeți că revista noastră ar putea contribui la înviorarea vieții teatrale din țară? În ce fel?
- Aveți intenția să vă abonați la revistă? (în cazul în care doriți s-o faceți, poziția revistei în catalogul de abonamente este 116).
- Ce ocupație aveți?
- Numele și adresa dvs.
Vă rugăm să răspundeți la chestionar pe adresa redacției: "TEATRUL AZI", Str. Constantin Mille nr.5-7-9, cod 70701, București. Completarea rubricilor nume și adresă este necesară numai în cazul în care doriți ca opiniile dumneavoastră să fie publicate în revistă sau doriți să vi se răspundă personal, în scris.

1. Îmi procur revista de la chioșc.

2. Citesc cronica teatrală și alte materiale referitoare la teatru publicate în "România literară". Am citit "Teatrul politic", "O'Neill și renașterea tragediei", "Personajul în teatru", "G.M. Zamfirescu și teatrul", "Mitul antic elen și dramaturgia contemporană","Actorul și vîrstele teatrului românesc", "Teatrul chinezesc din secolul XX" etc.

3-4. Mă interesează tot ce publică revista dv. Nu mai tipăriți alb pe negru. Se citește greu, mai ales cînd e literă mică. (Port ochelari +5).

5. Nici un autor nu s-a distins în mod deosebit.

6. Doresc ca revista dv. să trateze problemele teatrului din ultimele decenii, folosind analiza cinstită, nu denigrarea, care nu onorează pe nimeni, cu concluzii pentru teatrul de astăzi. De ce se consideră că nu mai sînt valabile unele piese de succes, cum ar fi, de exemplu, Cartea lui Ioviță?

7. Văd toate spectacolele Teatrului Național din Iași, iar pe deasupra, cu rare excepții, și ale altor teatre care vin în turneu la Iași.

8. Nu urmăresc programul unui teatru anume, ci piesa nouă, în mod deosebit cea românească, de care astăzi ducem o lipsă evidentă.

9. Acum aș vrea să văd un spectacol cu o piesă în care personajele - muncitori, maiștri, ingineri, economiști, în frunte cu directorul, se dau de ceasul morții ca să aibă un patron capitalist, întrucît ei se consideră proști și nu sînt capabili să se autoconducă. Doar nu degeaba au strigat și strigă "Jos comunismul".

10. Revista dv. ar putea contribui la înviorarea vieții teatrale prin publicarea unor piese noi, inspirate din viața de astăzi, cea reală, nu cea închipuită,cum au făcut mulți autori care au publicat piese în predecesoarea dv. "Teatrul". Mă tem însă că abia acum s-ar scrie un teatru în spirit marxist, interzis cu desăvîrșire. Interzis pentru că noi nu avem încă o democrație autentică. La noi se confundă anticomunismul cu democrația, aducîndu-ne la un pas de fascism. Mai puteți contribui la înviorarea vieții teatrale prin sprijinirea echipelor de artiști amatori, care pot crea un teatru original. Multe piese noi, valoroase, în Occident s-au jucat mai întîi de către formațiile de amatori. La noi o asemenea acțiune este socotită comunism. Puteți combate această concepție anticulturală, de tip fascist?

11. Nu mă abonez. Abonamentele vin prea tîrziu. Nr. 6/1990 a venit unui prieten după o lună de la apariție.

12. Sînt strungar, categoria V-a, absolvent al Facultății de filologie, dar nu mă duc profesor la țară pînă cînd nu se va reveni la tradiționalele bordeie, dărîmate după Al.I.Cuza, dar care au dat un farmec deosebit satului românesc. Mă dau în vînt după acest farmec, mai ales că Occidentul ne învață ca nu cumva să urbanizăm satele, că asta înseamnă comunism. Firește, numai la noi, că în Occident urbanizarea satelor înseamnă civilizație.

Iași, 20 martie 1991

Nota red. Publicăm scrisoarea de mai sus, deși nesemnată, pentru a ilustra diversitatea punctelor de vedere ale cititorilor noștri.

●

1. Chioșc de difuzare a presei.

2. Da

3. Informații externe

4.d) - mai mult la toate capitolele și în special la Cronica.

Pe cînd renunțăm la alb-negru?

5. Prea mult Dumitru Solomon (am înlocuit cultul unei personalități cu alta?!)

6. Cronici dramatice externe.

7. Premierele și turneele care merită a fi vizionate

8. Nu există decît un singur teatru de stat în oraș. Mai există și trupele studențești, de bine de rău.

9. Indiferent, să aibă calitate.

10.Da. Prin o mai mare publicitate premierelor din locuri cît mai diferite.

11. Nu

12. Studentă, IPCN, Facultatea SIM și om al muncii (sic!)

13. Bălăneanu Mihaela, str. Pata 11-15, ap. 38, Cluj.

La o cît mai interesantă revistă T.A.!

CONTENTS

France's Minister for Culture, JACK LANG, talks to ALEXANDRU STARK about the Parisian tour of the Bucharest National Theatre p. 3 ● PREVIEW: Two Shakespearean productions. LUMINIŢA VARLAM, Rehearsal notes from "A Midsummer Night's Dream" directed by Liviu Ciulei p. 4 ● DIALOGUE: Internationally famous director Andrei Şerban, appointed head of the Bucharest National Theatre after the Romanian revolution, talks to CRISTINA DUMITRESCU about the difficulties and the dilammas arising from his job p. 10 ● WHAT IS HAPPENING IN THE THEATRES? Critic VICTOR PARHON comments on working atmosphere at the National Theatre in Tîrgu Muresh, with its two departments — Romanian and Hungarian — and on their productions p. 14 ● IDEAS: Fear of originality — an essay by the philosopher HENRI WALD on the informational content and the effort of transcending it in the act of creation p. 18 ● ANTITHESES: DUMITRU SOLOMON, Generosity and parsimony — comments on the ratio of investments in culture in comparison with the government's budgetary priorities p. 20 ● DOINA PAPP, Portrait of the actor Horaţiu Mălăele, the "orchestra-man" p. 21 ● "TEATRUL AZI" INVESTIGATES: Critic ALEX. ŞTEFĂNESCU believes that "All will be well!" in the matter of Romanian drama, if... p. 22 ● REVIEWS pp. 23—32 ● ON TOUR: Theatres from Budapest and from Cahul (Moldavia) p. 36 ● Under the heading THE CIVILIZATION OF IMAGES: writers MIRCEA HORIA SIMIONESCU (on the work of art and the miracle zone), ŞTEFAN IUREŞ (a retrospective of Romanian architecture), BEDROS HORASANGIAN (an exhibition of Romanian icons), ADRIANA BITTEL (television) p. 43 ● THEATRE AT LARGE: DOMINIC NICODIM, Luca Ronconi's latest adventures, ANDREI STRIHAN, Yiddish theatre in Israel, PETER WILSON, Theatre productions and the tastes of the audiences p. 51.

SOMMAIRE

JACK LANG, Ministre de la Culture de la France, sur la présence à Paris du Théâtre National de Bucarest. Propos recueillis par ALEXANDRU STARK p. 3 ● AVANT-PREMIÈRE: Deux spectacles avec des oeuvres de Shakespeare. LUMINIŢA VARLAM, Notes de répétition: «Le songe d'une nuit d'été» dans la mise en scène de Liviu Ciulei p. 4 ● DIALOGUE: ANDREI ŞERBAN, metteur en scène roumain de renom international, appelé à la direction du TNB après la révolution roumaine, parle à CRISTINA DUMITRESCU des difficultés et des dilemmes supposés par sa fonction p. 10 ● QUE SE PASSE-T-IL DANS LES THÉÂTRES? Le critique VICTOR PARHON commente le climat de travail et les spectacles du Théâtre National de Tîrgu Mureş avec ses deux sections: roumaine et hongroise p. 14 ● IDÉES: La crainte de l'originalité — un essai du philosophe HENRI WALD sur le contenu de l'information et l'effort de le dépasser propre à l'acte créateur p. 18 ● ANTITHÈSES: DUMITRU SOLOMON, Générosité et parcimonie — considérations sur les investissements dans la culture par rapport aux priorités budgétaires du gouvernement p. 20 ● DOINA PAPP, Portrait de l'acteur Horaţiu Mălăele, «l'Homme-orchestre» p. 21 ● L'ENQUÊTE DE LA REVUE «TEATRUL AZI»: Le critique ALEX. ŞTEFĂNESCU est d'avis qu'en ce qui concerne la dramaturgie roumaine «Tout ira bien!» à condition que... p. 22 ● CHRONIQUES DRAMATIQUES p.p. 23—32 ● TOURNÉES THÉÂTRALES de Budapest et de Cahoul (Moldavie) p. 36 ● LA CIVILISATION DE L'IMAGE: les écrivains MIRCEA HORIA SIMIONESCU (l'oeuvre d'art et la zone du miracle), ŞTEFAN IUREŞ (rétrospective de l'architecture roumaine), BEDROS HORASANGIAN (une exposition d'icônes roumaines), ADRIANA BITTEL (télévision) P. 43 ● LA SCÈNE DU MONDE: DOMINIC NICODIM, Les plus récentes aventures de Luca Ronconi, ANDREI STRIHAN, Le théâtre yiddish en Israël, PETER WILSON, La production théâtrale et les goûts du public p. 51.

SUMARIO

JACK LANG, el Ministro de Cultura de Francia, sobre la gira del Teatro Nacional de Bucarest en Paris (una entrevista realizada por ALEXANDRU STARK) p. 3 ● ENSAYO GENERAL: Dos puestas en escena con obras de Shakespeare. LUMINIŢA VARLAM, Apuntes sobre unos de los ensayos con "El sueño de una noche de verano" bajo la dirección de Liviu Ciulei ●DIÁLOGO: El director de renombre mundial ANDREI ŞERBAN, actualmente director del Teatro Nacional de Bucarest, en conversación con CRISTINA DUMITRESCU sobre las difficultades y las dudas de su cargo p. 10 ● ¿QUÉ PASA EN LOS TEATROS? El critico VICTOR PARHON comenta el ambiente de trabajo y las producciones teatrales del Teatro Nacional de Tîrgu Mureş, con sus secciones rumana y úngara p. 14 ● IDEAS: Temas de la originalidad — un ensayo del filósofo HENRI WALD sobre la información y su superación dentro del acto creador p. 18 ● ANTÍTESIS DUMITRU SOLOMON, Generosidad y avaricia — consideraciones sobre la relación entre la inverción en la cultura y las prioridades del gobierno en cuanto al presupuesto p. 20 ● DOINA PAPP, Un rerato del actor Horaţiu Mălăele, "el hombre orquéstra" p. 21 ● LA ENCUESTA "TEATRUL AZI": El critico ALEX. ŞTEFĂNESCU, En cuanto a la dramaturgia rumana "Todo saldrá adelante" en caso que... p. 22 ● LA CRONICA TEATRAL pp. 23—32 ● GIRAS de Budapest y de Cahul (Moldavia) p. 36 ● LA CIVILISACIÓN DE LA IMAGEN: Los escritores MIRCEA HORIA SIMIONESCU (la obra artistica y la región del milagro), ŞTEFAN IUREŞ (retrospección de la arquitectura rumana), BEDROS HORASANGIAN (una exposición de iconos rumanos), ADRIANA BITTEL (TV) p. 43 ● EN LOS ESCENARIOS DEL MUNDO: DOMINIC NICODIM, Las últimas aventuras de Luca Ronconi, ANDREI STRIHAN, El teatro yiddish en Israel, PETER WILSON, La producción teatral y el gusto del publico p. 51.

INHALT

JACK LANG, Frankreichs Kulturminister, über das Pariser Gastspiel des Bukarester Nationaltheaters (im Gespräch mit ALEXANDRU STARK) S. 3 ● VORSCHAU: Zwei Shakespeare-Aufführungen. LUMINIŢA VARLAM, Probenaufzeichnungen vom „Ein Sommernachtstraum" unter der Leitung von Liviu Ciulei S. 4 ● DIALOG: Der international renommierte Regisseur ANDREI ŞERBAN, nach der rumänischen Revolution zum Intendant des Bukarester Nationaltheaters ernannt, über die Schwierigkeiten und Zwangslagen seiner Stelle, im Gespräch mit CRISTINA DUMITRESCU S. 10 ● WAS IST IN DIE THEATERN LOS? Der Kritiker VICTOR PARHON über das Arbeitsklima und über die Theaterproduktionen des Nationaltheaters von Tîrgu Muresch (mit rumänischer und ungarischer Abteilungen) S. 14 ● IDEEN: Die Angst vor der Originalität, ein Essay des Philosophen HENRI WALD über die Information und ihre Verarbeitung innerhalb der schöpferischen Tat S. 18 ● ANTITHESEN: DUMITRU SOLOMON, Grosszügigheit und Geiz — Ansichten über das Verhältnis zwischen der Kulturinvestition und den Budget-Prioritäten der Regierung S. 20 ●DOINA PAPP, Ein Porträit des Schauspielers Horaţiu Mălăele S. 21 ● TEATRUL-AZI-UMFRAGE: Was die rumänische Dramatik anbelangt, meint der Kritiker ALEX. ŞTEFĂNESCU, „Alles würde gut gehen!", wenn... S. 22 ● THEATERCHRONIK SS. 23—32 ● GASTSPIELE aus Budapest und Cahul (Moldau) S. 36 ● In der Rubrik DIE ZIVILISATION DES BILDES zeichnen die Schriftsteller MIRCEA HORIA SIMIONESCU (das Kunstwerk und das Gebiet des Wunders), ŞTEFAN IUREŞ (Rückblick auf die rumänische Baukunst), BEDROS HORASANGIAN (eine Ausstellung rumänischer Ikonen), ADRIANA BITTEL (Fernsehen) S. 43 ● WELTBÜHNE: DOMINIC NICODIM, Die neusten Abenteuer von Luca Ronconi, ANDREI STRIHAN, Das Yiddisch-Theater in Israel, PETER WILSON, Die Theaterproduktion und die Geschmack des Publikums S. 51.

TEATRUL AZI 1991

REVISTĂ EDITATĂ DE MINISTERUL CULTURII

REDACȚIA ȘI ADMINISTRAȚIA:
STR. CONSTANTIN MILLE 5-7-9,
TEL. 14.35.58; 15.36.04/173

REDACȚIA

- DUMITRU SOLOMON (redactor șef)
- MARIAN POPESCU (redactor șef adjunct)
- CRISTINA DUMITRESCU (secretar general de redacție)
- ALICE GEORGESCU
- MIRUNA IONESCU
- VICTOR PARHON
- ILEANA POPOVICI
- ADRIANA GRAND (prezentare artistică)
- IOANA POPESCU (tehnoredactor)
- ELENA HORASANGIAN, CONSTANȚA TURCOIU (corectură)

Redactor responsabil de număr: ILEANA POPOVICI

CITITORII DIN STRĂINĂTATE SE POT ABONA ADRESÎNDU-SE LA "ROMPRESFILATELIA" - SECTOR EXPORT-IMPORT PRESA, P.O.BOX 12-201-TELEX 103676, PRSFIR, BUCUREȘTI, CALEA GRIVIȚEI NR. 64-66

EXEMPLARE ALE REVISTEI POT FI PROCURATE CONTRA COST ȘI DE LA REDACȚIE

Redacția aduce la cunoștința abonaților (și a tuturor cititorilor) că instituția răspunzătoare pentru onorarea obligațiilor de difuzare a revistei noastre este Direcția de Expediere a Presei (D.E.P.) cu sediul în București, Piața Presei Libere nr. 1.

Ca atare reclamațiile pentru nelivrarea la timp a abonamentelor vor fi adresate acestei instituții.

«Arta Grafică» S.A.